



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

ROMÉRIO NOVAIS DE JESUS

VIOLÊNCIA SAGRADA NO FILME *TAXI DRIVER*:
UMA ANÁLISE A PARTIR DA TEORIA MIMÉTICA DE RENÉ GIRARD

SÃO CRISTÓVÃO
2019

ROMÉRIO NOVAIS DE JESUS

VIOLÊNCIA SAGRADA NO FILME *TAXI DRIVER*:
UMA ANÁLISE A PARTIR DA TEORIA MIMÉTICA DE RENÉ GIRARD

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Joe Marçal Gonçalves dos Santos.

SÃO CRISTÓVÃO
2019

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

J58v Jesus, Romério Novais de
Violência sagrada no filme *Taxi driver*: uma análise a partir da
teoria mimética de René Girard / Romério Novais de Jesus ;
orientador Joe Marçal Gonçalves dos Santos - São Cristóvão,
2019.
97 f. : il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas
Sociais) – Universidade Federal de Sergipe, 2019.

1. Cinema – Aspectos religiosos. 2. Violência – Aspectos
religiosos. 3. Cinema americano. 4. Taxi driver (Filme: 1976). I.
Santos, Joe Marçal Gonçalves dos orient. II. Título.

CDU 791(73)

ROMÉRIO NOVAIS DE JESUS

**VIOLÊNCIA SAGRADA NO FILME *TAXI DRIVER*:
UMA ANÁLISE A PARTIR DA TEORIA MIMÉTICA DE RENÉ GIRARD**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Joe Marçal Gonçalves dos Santos (Orientador)
Universidade Federal de Sergipe - PPGCINE

Prof. Dr. Hamilcar Silveira Dantas Junior (Membro Interno)
Universidade Federal de Sergipe - PPGCINE

Prof. Dr. Fernando de Mendonça (Membro Externo ao PPGCINE)
Universidade Federal de Sergipe - PPGL

Aprovada em: 31 de julho de 2019

SÃO CRISTÓVÃO
2019

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo seu amor e cuidado expressos em minha vida.

Aos meus pais, por todo afeto e dedicação para comigo. Em especial, a minha mãe, que, desde cedo, se empenhou em me instruir para os estudos.

Ao meu orientador, Joe Marçal, pela paciência, por sua confiança em meu potencial e pelas suas contribuições na realização desta pesquisa.

Aos professores, Hamilcar Junior e Fernando de Mendonça, pela compreensão e pelas contribuições.

Ao professor Carlos Eduardo Japiassu, pelo incentivo e pelas contribuições na qualificação.

A Marcos Botelho e à Carolina Ruiz, pela amizade e motivação.

Aos meus colegas, Ray Santos e Débora Wagner, pela amizade, pelo apoio e por suas presenças indispensáveis para a conclusão deste trabalho.

Aos meus irmãos, familiares e amigos, pelo carinho e incentivo.

Ao PPGCINE. Aos coordenadores, aos professores e à Aretha, por todo o suporte e apoio.

À CAPES.

“Por que que haveria tanto disso? Está em nós. É o que somos. Iniciamos uma guerra, queimamos em sacrifício, saqueamos, roubamos e rasgamos a carne de nossos irmãos. E por quê? Porque Deus nos deu a violência para defender a nossa honra”.

Shutter Island, 2010

JESUS, Romério Novais de. **Violência sagrada no filme Taxi Driver**: uma análise a partir da teoria mimética de René Girard. 97 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem como objeto de estudo a violência sagrada no filme *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese. E parte das seguintes problemáticas: como a violência sagrada é manifestada em *Taxi Driver*? Quando a violência é apresentada como sagrada? E quais elementos sacralizam a violência? A violência sagrada é compreendida como a violência transfigurada como transcendental pelo desejo humano, com o poder de purificar e ordenar a humanidade e sacralizar indivíduos ou valores. Nosso objetivo principal é investigar a manifestação da violência sagrada no filme *Taxi Driver*, a partir de uma análise fílmica focalizada no desenvolvimento do personagem Travis e nos elementos narrativos e audiovisuais da obra. Para tanto, traçamos como objetivos específicos as seguintes etapas: a) compreender o contexto artístico e histórico de produção do filme e a sua organização audiovisual e narrativa; b) discutir sobre a noção de violência sagrada, a partir da teoria mimética de René Girard, identificando as categorias de análise; c) analisar a dinâmica do sagrado na violência de *Taxi Driver*, a partir das categorias analíticas provenientes do referencial teórico-conceitual. Na análise, verificamos que *Taxi Driver* apresenta o desejo mimético e a mídia como os elementos sacralizadores da violência de Travis, que deixa de ser um assassino para se tornar um herói. O filme também evidencia a ilusão da eficácia purificadora da violência e a ambiguidade da violência sagrada de Travis, que incorpora tanto elementos do mecanismo arcaico e moderno do bode expiatório como também da violência impura das rivalidades miméticas.

Palavras-chave: violência sagrada; teoria mimética; cinema e religião; análise fílmica; *Taxi Driver*.

JESUS, Romério Novais de. **Violência sagrada no filme Taxi Driver**: uma análise a partir da teoria mimética de René Girard. 97 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019.

ABSTRACT

This master's degree essay studies the sacred violence in Martin Scorsese's *Taxi Driver* (1976). Through the movie, it asks: how does this sacred violence manifest itself in *Taxi Driver*? When is violence presented as sacred? What are the elements that sacralize violence? We understand sacred violence as violence transfigured as transcendental by human desire, with the power to correct and purify humanity as well as to sacralize individuals and values. Our main objective is to investigate the manifestation of sacred violence in the movie *Taxi Driver* by analyzing the film focused on the development of Travis's character and on audiovisual and narrative elements of the film. Therefore, we outlined the following steps as specific objectives: a) To understand, artistically and historically, the context of *Taxi Driver's* production as well as its audiovisual and narrative structure. b) To discuss the notion of sacred violence through the lens of René Girard's mimetic theory, identifying the categories of analysis. c) To analyze the dynamics of the sacred in *Taxi Driver's* violence through the analytical categories from the theoretical-conceptual reference. In the analysis, we verify *Taxi Driver* introduces the mimetic desire and the media as the sacralizing elements of the violence of Travis, who ceases to be a murderer in order to become a hero. The film also evidences the illusion of the purifying efficacy in violence as well as the ambiguity of Travis's sacred violence, which embodies not only elements of the archaic and modern mechanisms of the scapegoat but also the impure violence of mimetic rivalries.

Keywords: sacred violence; mimetic theory; cinema and religion; filmic analysis; *Taxi driver*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01	Cena de abertura de <i>Taxi Driver</i>	26
Figura 02	A água como elemento narrativo	27
Figura 03	Cena de Travis num telefone público a falar com Betsy	28
Figura 04	A fragilidade de Travis e sua fúria contra Betsy	29
Figura 05	Travis aparece como um soldado perigoso no comício de Palantine	30
Figura 06	A solidão e a desordem mental de Travis	30
Figura 07	Travis vê o cafetão emergir da escuridão do prostíbulo	31
Figura 08	O simbolismo do arcaico em Travis e a metáfora do lixo	53
Figura 09	A desorganização do apartamento de Travis	63
Figura 10	A cor vermelha no rosto de Travis no início, meio e fim da narrativa	64
Figura 11	Travis deseja uma chuva purificadora	65
Figura 12	Travis narra a reviravolta em sua vida	66
Figura 13	O desejo de Travis por Betsy	68
Figura 14	Pratinha oferece uma arma a Travis	70
Figura 15	Travis a olhar para nota de 20 dólares sobre o banco do táxi	71
Figura 16	Travis encena um duelo com seu inimigo imaginário	77
Figura 17	A necessidade de contenção da violência de Travis	79
Figura 18	O fogo, o dinheiro e o domínio do desejo de violência sobre Travis	80
Figura 19	Imagem dos prédios de Nova York	84
Figura 20	A violência e o sangue derramado no prostíbulo	85
Figura 21	Travis aparece como herói nos jornais	86

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. TAXI DRIVER: O FILME E SEU CONTEXTO	15
1.1. Martin Scorsese: entre a violência e a religião	15
1.2. Contexto histórico de <i>Taxi Driver</i> e a Nova Hollywood	19
1.3. A organização audiovisual e narrativa de <i>Taxi Driver</i>: entre a ambiguidade e a linguagem simbólica do filme	23
1.3.1. Os recursos audiovisuais e a construção da subjetividade de Travis	25
1.3.2. A narrativa de <i>Taxi Driver</i> : um olhar sobre o enredo e os personagens	32
1.3.2.1. Apresentação dos personagens: primeiro bloco narrativo	33
1.3.2.2. Os conflitos internos e a reviravolta de Travis: segundo bloco narrativo	35
1.3.2.3. Consumação da violência de Travis: terceiro bloco narrativo	36
1.4. “Ele é um profeta e um traficante... uma contradição”: Concluindo	37
2. A VIOLÊNCIA SAGRADA E A DINÂMICA MIMÉTICA DO DESEJO	39
2.1. O sagrado violento e a dimensão transcendental da violência humana	39
2.2. O desejo mimético e a crise sacrificial: a potência desordenadora da violência	42
2.3. O mecanismo do bode expiatório e o sagrado: a força ordenadora da violência	49
3. ANÁLISE DA VIOLÊNCIA SAGRADA NO FILME <i>TAXI DRIVER</i>	59
3.1. O contexto diegético e a dimensão social e pessoal da crise da ordem: a iniciação do sagrado violento	59
3.2. A narrativa audiovisual e as metáforas da violência sagrada em <i>Taxi Driver</i>	63
3.3. Os personagens e as relações triangulares do desejo de Travis: do vazio existencial aos conflitos internos antagônicos	67
3.3.1. Betsy, Tom e a mimesis de apropriação de Travis: uma tentativa de fuga da violência	68
3.3.2. Iris, Sport e a nota de 20 dólares: o desejo de poder de Travis e a necessidade da violência	71
3.3.3. O passageiro traído, a <i>Magnum 44</i> e o retorno de Pratinha: a dominação do desejo de violência de Travis	73
3.3.4. Os rivais imaginários e os conflitos antagônicos da mente de Travis	76
3.4. A violência e a ambiguidade de Travis no mecanismo do bode expiatório: entre o sacrifício e a força do Estado	78
3.5. “Tchau, matador!”: Concluindo	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	95

INTRODUÇÃO

A presente dissertação de mestrado tem como objeto de estudo a violência sagrada no filme *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese. A violência sagrada é compreendida como a violência transfigurada como transcendental pelo desejo humano e que tem o poder de purificar e ordenar a humanidade e sacralizar indivíduos ou valores. É dessa violência que nascem os heróis, as divindades e o poder soberano (GIRARD, 1998). Portanto, o objetivo principal deste trabalho é investigar a manifestação da violência sagrada no filme *Taxi Driver*, a partir de uma análise fílmica focalizada no desenvolvimento do personagem Travis e nos elementos narrativos e audiovisuais da obra.

Sabendo que o conhecimento científico é sempre uma busca de articulação entre uma teoria e a realidade empírica, e o método é o fio condutor para se formular esta articulação (MINAYO; SANCHES, 1993), fez-se necessário traçar um caminho metodológico com ações ordenadas para que os objetivos previamente estabelecidos fossem atingidos no processo de investigação. Este estudo pode ser classificado como de natureza qualitativa, pois trabalha com “[...] o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis” (MINAYO *et al.*, 2001, p. 14).

Esta pesquisa está fundamentada na discussão teórica sobre a violência sagrada, a partir dos pressupostos teóricos de René Girard¹, que explora a relação entre cultura, violência e religião. A teoria de Girard, também conhecida como teoria mimética, começa através da leitura de diversas obras literárias, nas quais ele percebe a natureza mimética do desejo humano. Em síntese, o desejo mimético é o desejo por um objeto material ou abstrato que nasce no sujeito através da imitação do desejo do outro, o mediador. Se a essência do objeto desejado for material, o desejo mimético é classificado como mimesis de apropriação; e se a essência do objeto for imaterial, este desejo é denominado de desejo metafísico. Na relação entre o sujeito e o mediador, a mediação do desejo pode produzir uma relação pacífica, isso quando existem barreiras de distância física ou simbólica entre tais indivíduos, ou pode ser

¹ René Girard nasceu em Avignon, na França, no dia 25 de dezembro de 1923; e morreu em 04 de novembro de 2015, em Stanford, nos Estados Unidos. Ele estudou na École des Chartes, em Paris, onde se especializou em história medieval e paleografia. E em 1947, ele deixou a França e começou um doutorado em História na Universidade de Indiana, nos Estados Unidos, ensinando Literatura Francesa nesta mesma universidade. Em 1961, Girard publica seu primeiro livro, *Mentira Romântica e Verdade Romanesca* (*Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*), expondo os princípios da teoria do desejo mimético. E em 1972, ele publica *A violência e o Sagrado* (*La Violence et le Sacré*), apresentando o mecanismo do bode expiatório.

violenta e gerar rivalidades, isso quando não há nenhuma dessas barreiras entre o sujeito e o mediador.

Por seguinte, a partir de análises de obras da literatura trágica e do mito, Girard percebe que, nessas obras, o mimetismo humano resulta no mecanismo do bode expiatório, uma espécie de violência purificadora cometida sobre vítimas expiatórias. Essa violência purificadora é uma violência não suscetível à vingança e legitimada pela unanimidade e que tem o importante papel de estabelecer, manter e restaurar a ordem social. O sagrado e a justiça humana são compreendidos como formas de manifestação desta violência soberana e eficiente na ordenação da sociedade, na contenção das vinganças e injustiças, e na purificação do desejo de violência.

O cinema é o elemento central de desta pesquisa, sendo mediado pelo diálogo entre outras disciplinas. Portanto, o presente trabalho traz uma abordagem interdisciplinar sobre cinema, especialmente em sua relação com a religião, especificamente a noção de sagrado violento. O cinema se apresenta como um dispositivo e uma manifestação cultural que tenciona e/ou reforça certos modos de perceber e de ser no mundo. Assim como a religião, o cinema “cria mundos, organiza o cosmos e dá sentido às coisas” (PIEPER, 2015, p. 37).

Na contemporaneidade, constantemente, os jornais noticiam casos de atos terroristas, homens-bomba e violência contra pessoas marginais (em relação aos valores sociais hegemônicos), que são consideradas impuras ou pecadoras. O estudo sobre a violência sagrada, a partir do filme *Taxi Driver*, é importante para compreendermos como Scorsese, através do cinema, trata de questões religiosas, psicológicas e antropológicas ao representar, no personagem Travis, o empenho de um tipo de pessoa que mata outras por não seguirem na sua retidão moral ou em seus princípios religiosos. O filme aborda um caso especial desse tipo de violência: um taxista ex-veterano da Guerra do Vietnã² que convive com os seus traumas e solidão e que assassina pessoas que considerava como a escória da sociedade. Contudo, Scorsese não demoniza seu personagem, mas procura mostrar a complexidade da mente desse tipo de pessoa. Embora Travis seja um paranoico violento, ele partilha de muitos dos sentimentos de nossa condição humana.

A temática desta pesquisa teve início no Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), do curso de graduação de Comunicação Social: Rádio e TV, na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), sob a orientação da profa. Ms. Carolina Ruiz. Na ocasião, na monografia *Poética do*

² Guerra do Vietnã foi um conflito armado entre o Vietnã do Norte, apoiado pela União Soviética, e o Vietnã do Sul, apoiado pelos Estados Unidos, e que durou de 1955 até 1975.

*anjo vingador*³: uma análise da construção do personagem Travis no filme *Taxi Driver* (2017), investiguei a construção do personagem Travis em *Taxi Driver*. Levando em consideração as diversas características do personagem, surgiu a necessidade de evidenciar uma das facetas de sua personalidade, sendo assim, foi feita uma leitura do filme partindo da hipótese de que o personagem Travis é constituído de características da figura bíblica do anjo vingador, as quais são percebidas através das temáticas da vingança, da violência e da purificação, por meio da linguagem simbólica do filme.

Inicialmente, esta pesquisa seria uma continuidade do estudo sobre a figura do anjo vingador como uma metáfora da violência purificadora de Travis, a partir dos textos de Joseph Campbell e Christopher Vogler sobre a estruturação mítica da narrativa. No entanto, depois de revisitar, algumas vezes, o filme *Taxi Driver*, acabei percebendo que a metáfora do anjo vingador não contemplava todas as facetas da violência sagrada de Travis, que não só traz a vingança ordenadora, mas ele também é uma vítima expiatória. E a partir da sugestão de leitura do livro *A violência e o Sagrado*, de René Girard, feita pelo prof. Dr. Marcos Botelho, na banca de defesa do TCC, comecei a me debruçar sobre os textos de René Girard, que traziam elementos semelhantes aos abordados no filme. Foi então que, um ano depois de já estar no mestrado, decidi mudar o meu objeto teórico e focalizei na noção de violência sagrada, desenvolvida por Girard, e em todas as suas metáforas presentes no filme. Por conseguinte, a ideia foi sendo mais bem elaborada com meu orientador, prof. Dr. Joe Marçal G. dos Santos, e com a banca de qualificação, os professores Dr. Hamilcar S. Dantas Junior e Dr. Carlos Eduardo Japiassu. Mas, mesmo com as mudanças, o trabalho de TCC me ajudou na construção das hipóteses desta dissertação. E além dele, também encontramos outros trabalhos que serviram de contribuição para as hipóteses desta pesquisa, pois dialogam com a temática da relação entre a violência e o sagrado na obra de Martin Scorsese.

No artigo *Scapegoats and Redemption on Shutter Island*, ao examinar o filme *Ilha do Medo*⁴ (*Shutter Island*, 2010), de Martin Scorsese, a partir da teoria de René Girard, Cari Myers (2012) evidencia que Scorsese interpreta temas girardianos. Ela ressalta que Girard e Scorsese tratam o mecanismo do bode expiatório como um recurso importante para recuperar a ordem social e para conter o ciclo de violência mimética das identidades em conflitos (irmãos, gêmeos, amigos, parentes, etc.). No entanto, segundo a autora, Scorsese explora

³ O anjo vingador é uma figura angelical bíblica que realiza as ações de vingança determinadas por Deus.

⁴ *Ilha do Medo* conta a história de Teddy Daniels, que aparece como um detetive federal na investigação da fuga de uma prisioneira perigosa do hospital psiquiátrico, em Shutter Island; mas, em meio a essa investigação, ele descobre a sua insanidade mental.

também duplas conflitantes ainda mais íntimas: as identidades duplas de seus protagonistas, que entram em conflito consigo mesmo. Já na tese *El cine: lo santo y lo violento. De la Historia a la Hermenéutica*, Ignacio Sánchez Hernández (2017) verifica que *Taxi Driver* apresenta as categorias de “o santo” e “o violento” como partes constitutiva de seu protagonista, e que a eclosão de violência liberta o personagem de suas instabilidades anteriores. Assim, esses dois trabalhos nos apontam para a dimensão psicológica da construção da violência sagrada em *Taxi Driver*. Na dissertação *Masculinidades em crise: escrita, violência e (des)subjetivação em Feliz Ano Novo*⁵ (1975) e *Taxi Driver* (1976), Juan Filipe Stacul (2016), em seu estudo comparativo, verifica que a projeção do “eu” a partir do desejo de ser o “outro” e ter o objeto de fetiche evidencia a forma como a masculinidade de Travis se constrói em torno da violência nas obras analisadas. Embora, Stacul não utilize a teoria de Girard, ele já nos indica a violência de Travis como um produto do seu desejo a partir do “outro”.

A escolha do filme *Taxi Driver* parte, inicialmente, da experiência pessoal deste pesquisador no momento de apreciação do filme, que chama a atenção para a importância que temáticas religiosas têm para a constituição da narrativa e para a forma com que Scorsese utiliza o meio cinematográfico para construir tais temáticas. Por seguinte, parte da importância deste filme para a arte cinematográfica, sendo até hoje referencial para muitos cinéfilos, profissionais e estudantes de cinema.

O interesse do estudo do cinema narrativo reside, em primeiro lugar, no fato de que ele, ainda hoje, é predominante e que por meio dele é possível captar o essencial da instituição cinematográfica, seu lugar, suas funções e seus efeitos, para situá-los dentro da história do cinema, das artes e até simplesmente da história (AUMONT *et al.*, 2009, p. 97).

A partir do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, com a crise no sistema dos grandes estúdios, surge uma tendência do cinema narrativo hollywoodiano denominada de Nova Hollywood, que trouxe uma nova reorganização no modo de produção cinematográfica hollywoodiana. *Taxi Driver* foi produzido nesse contexto da Nova Hollywood, na qual os cineastas puderam experimentar uma relativa liberdade criativa, tentando combinar concepções artísticas mais ambíguas com as convenções do cinema clássico hollywoodiano. Tais aspectos ambíguos da narrativa estão presentes no filme e nos possibilitam uma análise mais rica e complexa da composição da dimensão sagrada da violência em *Taxi Driver*.

⁵ *Feliz Ano Novo* é um livro de contos do escritor brasileiro Rubem Fonseca, publicado em 1975.

O processo de realização desta pesquisa foi impregnado por um duplo sentimento antagônico de satisfação e insatisfação, numa busca por uma mimesis de apropriação – ter um trabalho relevante e uma titulação acadêmica – e por um desejo metafísico – a busca pelo conhecimento e a autorrealização. Nesse processo, entrei numa rivalidade interior, assim como Travis, na qual o meu maior inimigo era eu mesmo, a minha desordem, em meio ao pouco tempo que ainda me restava. Mas, chega um momento que é preciso realizar uma “organização total” violenta e dolorosa para que o trabalho prospere.

O presente trabalho está dividido da seguinte maneira: o primeiro capítulo traz, primeiramente, uma contextualização de *Taxi Driver*, apresentando uma breve biografia de Martin Scorsese e o contexto artístico e histórico do filme; e, posteriormente, apresenta a organização audiovisual e narrativa e a dimensão simbólica da obra, atentando-se, principalmente, para o desenvolvimento dos personagens e a materialização das temáticas de impureza, violência e purificação. O segundo capítulo aborda a noção de violência sagrada, a partir do aporte teórico de René Girard, evidenciando a relação entre a violência, o sagrado e o desejo mimético; tendo em vista a identificação e delimitação das categorias de análise de nossa abordagem de *Taxi Driver*. Por fim, o terceiro capítulo traz a análise fílmica da dinâmica da violência sagrada em *Taxi Driver*, a partir das categorias analíticas provenientes do nosso referencial teórico-conceitual.

1. TAXI DRIVER: O FILME E SEU CONTEXTO

Neste capítulo, primeiramente, apresenta-se uma breve biografia de Martin Scorsese e o contexto histórico e artístico da produção de *Taxi Driver*. Em seguida, a partir de uma primeira leitura do filme, busca-se apresentar a organização dos recursos audiovisuais, que também se constituem como elementos significativos para a construção das temáticas do filme e dos personagens; e a estrutura da narrativa, principalmente o enredo e o desenvolvimento dos personagens.

1.1. Martin Scorsese: entre a violência e a religião

Martin Scorsese nasceu no dia 17 de novembro de 1942, no distrito de Queens, em Nova York, nos Estados Unidos. Posteriormente, ele e sua família foram morar no bairro de Little Italy, no distrito de Manhattan, também em Nova York. Descendente de imigrantes italianos, Scorsese, desde criança, gostava de frequentar o cinema com seu pai. Como sofria com um problema de asma, ele não podia brincar como as outras crianças, então, ir ao cinema e à igreja católica eram considerados as coisas mais sagradas de seu cotidiano (SCHICKEL, 2011). O próprio Scorsese relata:

Minha asma de certa forma me isolava de todo mundo. [...] Então o ritual de ir ao cinema com o pai – não importava o filme que a gente visse – passou a ser importante para mim. [...] Havia uma sensação de paz ali também, havia mesmo. Eu tinha fé quando ia à igreja. E tinha fé quando ia ao cinema. Alguns filmes me pegavam com mais força que outros, mas era preciso ter fé (SCHICKEL, 2011, p. 23).

Martin Scorsese sentia-se tão bem em ir à igreja que desejava ser padre, chegando a ser seminarista. Porém, sua paixão pelo cinema o fez deixar o seminário e entrar para Universidade de Nova York, em 1960, onde passou a dedicar-se ao cinema. Scorsese inicia sua carreira realizando filmes de produção independente, e seu primeiro filme de longa-metragem foi *Quem Bate à Minha Porta?* (*Who's That Knockin At My Door?*, 1967), que conta a história de JR (Harvey Keitel), um jovem cheio de moralidade religiosa, que se apaixona por uma garota, com quem deseja casar; mas, ao descobrir que ela não é mais virgem, ele começa a ter dificuldades para prosseguir com o relacionamento. Depois vieram *Sexy e Marginal* (*Boxcar Bertha*, 1972), que narra a história de Boxcar Bertha (Barbara Hershey) e sua gangue: seu namorado e outros dois rapazes, que cometem vários crimes,

incluindo assassinato, e se tornam fugitivos da lei; e *Caminhos Perigosos* (*Mean Streets*, 1973), que evidencia o drama de Charlie (Harvey Keitel), que trabalha com o tio mafioso e almeja recomeçar a vida ao lado da namorada, mas acaba entrando numa encrenca para ajudar o seu amigo Johnny Boy (Robert De Niro).

Caminhos Perigosos foi o primeiro filme de Scorsese que teve a distribuição de uma grande empresa cinematográfica, nesse caso, a Warner Bros⁶. A partir de *Alice Não Mora Mais Aqui* (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974), Scorsese passou a trabalhar com as grandes produtoras e distribuidoras cinematográficas (BISKIND, 2013). *Alice Não Mora Mais Aqui* narra o drama de Alice (Ellen Burstyn), que, após ficar viúva, começa a viajar com seu filho, em direção a sua cidade natal, na intenção de voltar a ser cantora.

O fascínio da carreira de Scorsese, tal como o dos seus filmes, é o de uma parábola do próprio cinema depois da Época de Ouro. Scorsese surgiu demasiado tarde para pertencer aos grandes movimentos europeus do neo-realismo italiano ou à *nouvelle vague* francesa, e muito menos ao sistema de estúdios de Hollywood, o qual tinha criado os seus próprios heróis. Mas teve a sorte em ter feito parte da primeira geração americana de estudantes de cinema, que foram tão inspirados pelo que estudaram como pelo que estava a acontecer à sua volta no princípio dos anos sessenta (THOMPSON; CHRISTIE, 1989, apud SILVA, 2015, p. 04).

Scorsese apresenta, em suas obras, temas nos quais estava implicado. Muitos de seus filmes trazem as marcas da sua devoção católica, evidenciando temáticas religiosas, tais como a culpa, o sacrifício e a redenção. Outras temáticas importantes da obra de Scorsese são as gangues, os gângsters e o universo da violência, que também impregnaram toda a convivência dele no bairro de imigrantes em Nova York. Segundo o próprio Scorsese, ele foi criado com os gângsteres e os padres, e agora, como artista, ele é, de certa forma, gângster e padre ao mesmo tempo (BISKIND, 2013). O filme *Caminhos Perigosos* é um exemplo explícito de como essas temáticas da religião, gangues e violência aparecem e como são importantes para o universo ficcional de Scorsese. Seu protagonista, Charlie, está cheio do sentimento de culpa e, mesmo frequentando a igreja, não consegue se libertar desse sentimento; então ele tenta ajudar o seu amigo Johnny Boy, que corre risco de morte por causa de uma dívida, na intenção de conseguir uma redenção para si próprio.

Existem ainda, em sua filmografia, os filmes *A última tentação de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, 1987), *Kundun* (1990) e *Silêncio* (*Silence*, 2016), os quais evidenciam

⁶ Warner Bros. é uma produtora e distribuidora norte-americana de cinema e também uma produtora de conteúdo para Televisão.

um enredo com um foco principal na temática religiosa, no entanto, sob um novo olhar não institucionalizado da religião. *A última tentação de Cristo* traz a história de Jesus Cristo (Willem Dafoe) como um homem comum, contraditório e frágil, mostrando o seu lado mais humano de Jesus, que se imagina casando e tendo filhos. *Kundun* narra a trajetória de vida do 14º Dalai Lama, um líder político e espiritual do Tibete, na Ásia. E o filme *Silêncio* mostra o drama de dois padres jesuítas portugueses, Sebastião Rodrigues (Andrew Garfield) e Francisco Garupe (Adam Driver), que viajam até o Japão em busca do padre Cristóvão Ferreira (Liam Neeson), que possivelmente negou a sua fé cristã, tendo que lidar com o silêncio e o quase abandono de sua divindade.

Segundo Myers (2012), em sua análise do filme *Ilha do Medo*, o personagem Teddy Daniels (Leonardo DiCaprio) – que finge ser um agente federal, mas é um assassino e doente mental – representa uma figuração do bode expiatório, ou seja, uma figura que precisa ser mantida fora do convívio social para que as pessoas estejam protegidas de sua violência. No filme, também podemos perceber como Scorsese expressa a sua visão sobre a relação entre a violência e o sagrado, através de um diálogo entre Teddy e George Noyce (Jackie Earle Haley), que transcrevemos logo abaixo, em formatação específica:

[01h32m25s – 01h35m00s] George: “Gostou do último presente de Deus?”. Teddy: “O quê?”. George: “Presente de Deus. A violência. Quando desci as escadas da minha casa e vi aquela árvore na minha sala, eu logo pensei: “como a mão divina”. Deus adora a violência”. Teddy: “Eu não percebi”. George: “Claro que percebeu. Por que que haveria tanto disso? Está em nós. É o que somos. Iniciamos uma guerra, queimamos em sacrifício, saqueamos, roubamos e rasgamos a carne de nossos irmãos. E por quê? Porque Deus nos deu a violência para defender a nossa honra”. Teddy: “Pensei que tinha nos dado a ordem moral”. George: “Não há ordem moral tão pura quanto essa tempestade. Não há ordem moral nenhuma. Só existe uma coisa: minha violência pode conquistar a sua?”. Teddy: “Eu não sou violento”. George: “Ah, você é! É tão violento quanto pode ser. Sei disso porque sou tão violento quanto posso ser. Se as proibições da sociedade fossem liberadas e se eu fosse a única forma de matar a sua fome, você partiria minha cabeça com uma pedra e me devoraria”.

Esse diálogo de *Ilha do Medo* evidencia uma espécie de violência humana vista, simbolicamente, como transcendente ao homem: “como a mão divina”, semelhante ao conceito do sagrado violento de René Girard, o qual abordaremos no próximo capítulo, e que

nos ajuda entender a dinâmica da violência sagrada em *Taxi Driver*. O filme traz a simbologia da tempestade como uma violência ordenadora e sagrada; a violência como parte constitutiva do homem e de defesa de sua honra, de seu poder e domínio, mas que aparece sobre a aparência do sagrado e da divindade; e as regras e proibições sociais como uma forma de contenção da violência.

A partir disso, podemos perceber uma metáfora do anjo vingador, figura que vem pra vingar o seu deus, nos protagonistas dos filmes *Cabo do Medo* (*Cape Fear*, 1991) e *Gangues de Nova York* (*Gangs of New York*, 2002), os quais surgem como vingadores de seu deus, ou melhor, de sua honra, e que trazem alguns elementos que reforçam essa simbologia. Em *Gangues de Nova York*, o personagem Amsterdam Vallon (Leonardo DiCaprio), que deseja se vingar do assassino de seu pai, carrega consigo um medalhão do anjo São Miguel enfrentando o demônio, expulsando-o do paraíso; e em *Cabo do Medo*, o ex-presidiário Max Cady (Robert De Niro), que almeja se vingar de seu advogado, traz, em seu corpo, tatuagens com versículos bíblicos sobre a vingança do Senhor, a vingança que vem do alto.

Mesmo quando não se percebe nenhum elemento explicitamente religioso, o filme pode ter uma dimensão religiosa através do seu potencial simbólico, mitologizante e transcendental da realidade. E conscientemente ou não, “os cineastas possuem pressupostos teológicos envolvidos em suas produções mesmo que o ignorem, pois nasceram num meio cristão mergulhado em leituras e práticas teológicas vazadas pela religião” (VADICO, 2016, p. 53). Boa tarde dos filmes de Scorsese expressam esse ponto de vista, mesmo quando não tratam sobre uma temática explícita da religião, eles trazem certos aspectos simbólicos religiosos. E evidenciam que o cinema tem um potencial religioso e o teológico, mesmo sendo um produto da modernidade.

A ideia de que o cinema seria filho da modernidade e, portanto, trataria apenas de temas considerados “seculares” (ou não religiosos) não se sustenta ao mais superficial olhar. Mais do que filmes sobre religião, há de se considerar que há filmes religiosos (não somente por seu tema, mas por seu estilo). Aliás, o estreito vínculo entre modernidade e secularização é bastante ambíguo. Pode-se estar inserido na modernidade, cultivando alguns de seus valores (como a tecnologia, por exemplo) e, ao mesmo tempo, ser profundamente religioso (PIEPER, 2015, p. 20).

As experiências de Martin Scorsese em ambientes violentos e religiosos influenciaram boa parte de sua obra. Com mais de 50 anos de carreira, Scorsese já realizou 25 filmes de ficção de longa-metragem, além de alguns documentários e curtas-metragens. As suas obras

fílmicas já receberam diversos prêmios de cinema, dentre eles: os prêmios do Oscar⁷ de melhor diretor, melhor filme, melhor roteiro adaptado e melhor edição com o filme *Os Infiltrados*⁸ (*The Departed*, 2007); e o prêmio do Festival de Cannes⁹ de melhor diretor com o filme *Depois de Horas*¹⁰ (*After Hours*, 1986) e o de melhor filme com *Taxi Driver* (1976), que foi produzido no contexto artístico da Nova Hollywood.

1.2. Contexto histórico de *Taxi Driver* e a Nova Hollywood

No final da década de 1960, com a concorrência da televisão, a drástica diminuição do número de espectadores dos filmes americanos e a lei antitruste, que desestruturou os monopólios dos grandes estúdios, a indústria cinematográfica de Hollywood teve que se reinventar para poder sobreviver à atual crise, fazendo, assim, transformações em seu modo de produção e em seus conteúdos. Surge, então, o movimento do cinema hollywoodiano denominado de Nova Hollywood, que se caracterizou, principalmente, pelas seguintes mudanças: a) produções de pequeno orçamento; b) busca de um público jovem; c) discussão dos valores ético-sociais; d) renúncia aos estúdios e procura dos espaços cotidianos; e) mudança dos diretores dominantes; f) revisão ideológica dos gêneros clássicos (COSTA, 2003).

Segundo Biskind (2013), a Nova Hollywood se inicia de maneira espontânea com o sucesso de *Bonnie e Clyde: uma rajada de balas*¹¹ (*Bonnie e Clyde*, 1967) e termina com o fracasso de *O Portal do Paraíso*¹² (*Heaven's Gate*, 1980). No final dos anos 1970, os filmes de caráter autoral da Nova Hollywood acabam perdendo espaço e público para os filmes *blockbuster*, com orçamentos elevados e com objetivo de grande lucro comercial.

Nova Hollywood caracteriza-se por uma surpreendente mutação: depois de ser utilizado, em um primeiro momento, em referência ao chamado American Art Film

⁷ O Oscar é uma cerimônia anual de premiação de obras e profissionais da indústria cinematográfica, realizada pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Los Angeles, nos Estados Unidos.

⁸ *Os Infiltrados* narra a história do policial Billy Costigan, que se infiltra na máfia, e do membro da máfia, Colin Sullivan, que se infiltra na polícia.

⁹ Festival de Cannes é um festival e premiação internacional de cinema realizado em Cannes, na França.

¹⁰ *Depois de Horas* narra a aventura de Paul Hackett, que passa a correr o risco de morte numa noite inesperada e cheia de situações embaraçosas.

¹¹ *Bonnie e Clyde: uma rajada de balas* é um filme de Arthur Penn e conta a aventura de Bonnie Parker (Faye Dunaway) e Clyde Barrow (Warren Beatty) que iniciam uma carreira de assaltantes de bancos e acabam tendo um final trágico.

¹² *O Portal do Paraíso* é um filme de Michael Cimino e narra a história de dois estudantes recém-formados que acabam em lados opostos na disputa agrária entre fazendeiros e imigrantes europeus.

de final dos anos 1960 e começo dos 1970, praticado por cineastas que se afastavam do clássico para dialogar com o modernismo europeu [...], o termo Nova Hollywood passa a designar, a seguir, exatamente a produção mainstream que, começando em 1975, decreta o esvaziamento do ciclo do "cinema de arte americano": o blockbuster (MASCARELLO, 2006, p. 336).

De modo geral, uma característica fundamental dos filmes desse primeiro momento da Nova Hollywood foi a relação entre o cinema hollywoodiano e o cinema europeu de estilo modernista, no qual os seus cineastas se propuseram a desconstruir os cânones da narrativa clássica, trazendo novas formas de se fazer filmes. O cinema de estilo modernista deixa de lado as influências estruturais da narrativa tradicional e em vez de apresentar uma narrativa unívoca, direta, e com um herói ideologicamente positivo, foram evidenciadas novas formas mais ambíguas e indiretas, baseadas em procedimentos metafóricos (COSTA, 2003). Nesse cinema modernista, verificou-se um despojamento no estilo da interpretação dos atores e uma transformação na estrutura do filme e na constituição das personagens, conforme explica Rogério Sganzerla: “abandonando qualquer certeza, os filmes ingressam na perspectiva de um talvez: hoje a narração é falível, incompleta e até obscura. Os personagens se tornaram ambíguos; toda rigidez tende a desaparecer” (SGANZERLA, 2001, p. 22).

Assim, segundo Jullier e Marie (2009), os cineastas da Nova Hollywood puderam também repensar o cinema clássico americano e introduzir uma caracterização pessoal aos seus filmes. Estes filmes buscavam reconfigurar o “estilo transparente da narração clássica” com o “distanciamento reflexivo da modernidade”, trazendo um pouco menos de transparência na narração e um pouco mais de liberdade nas escolhas estilísticas dos cineastas. A concepção da personagem herda algumas características das personagens ambíguas do cinema europeu, fazendo surgir seres fictícios com um sentimento de desencanto com o mundo e, muitas das vezes, até consigo mesmo. São heróis cansados, diferentes dos heróis clássicos que transpiram força e vigor, e se o “‘tempo das revoluções’ os fez adquirir certa margem de manobra social, afetiva e sexual, eles nem sempre sabem o que fazer com essa liberdade. Frequentemente a trégua tem curta duração e a sociedade termina por exterminá-los” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 193).

A Nova Hollywood trouxe, aos poucos, uma nova reorganização no modo de produção cinematográfica hollywoodiana. Martin Scorsese e Paul Schrader, o roteirista de *Taxi Driver*, iniciam suas carreiras de cineastas nesse contexto, no qual os artistas puderam experimentar uma relativa liberdade criativa, tentando combinar suas concepções artísticas com as convenções do cinema clássico, dando ao cineasta a possibilidade de incorporar

elementos do cinema de estilo modernista. O filme *Taxi Driver* também nasce desse contexto da Nova Hollywood.

Taxi Driver foi lançado em 1976, dirigido por Martin Scorsese, com roteiro escrito por Paul Schrader, e com Robert de Niro interpretando Travis Bickle, protagonista do filme. A obra aborda uma série de questões polêmicas e relevantes relacionadas com a sociedade norte-americana da primeira metade da década de 1970, dentre elas, a crise política e financeira, os traumas dos veteranos de guerra, a violência, a prostituição infantil, a solidão. O roteirista Paul Schrader criou o personagem Travis e o roteiro baseando-se em suas próprias experiências de vida:

O roteiro de *Taxi Driver* foi escrito em 1972 por Paul Schrader. Segundo ele, o texto foi o resultado de um momento muito difícil de sua vida. Ele havia se separado e, em seguida, a mulher pela qual ele terminara o seu casamento o tinha deixado [...]. Nesse momento, Schrader teve problemas de saúde, uma úlcera no estômago que o levou ao hospital. Recuperando-se da doença, o roteirista se deu conta de que não tinha contato com outras pessoas há semanas e desse isolamento surgiu a metáfora do motorista de táxi (SILVA, 2015, p. 81).

Paul Schrader nasceu na cidade de Grand Rapids, nos Estados Unidos, no dia 22 de julho de 1946. Sendo criado em uma comunidade de imigrantes calvinistas holandeses, Schrader torna-se estudante de teologia. Por causa das regras religiosas de sua família, ele só veio ter contato com o cinema ao entrar para a universidade, quando passou um ano recuperando o tempo perdido, indo de um cineclube para o outro por todas as partes da cidade de Los Angeles, vendo os filmes que seus pais fundamentalistas proibiam quando ele era garoto. Schrader encantou-se com os filmes europeus e começou a trabalhar como crítico de cinema. Posteriormente, também começou a escrever roteiros para filmes. Em 1973, Schrader vende o roteiro de *Taxi Driver* para os produtores Julia Phillips e Michael Phillips¹³. Depois de um tempo, o roteiro chega até Martin Scorsese, que se identificou com o personagem e aceitou dirigir o filme (BISKIND, 2013).

No livro *Conversas com Scorsese* (2011), de Richard Schickel, Martin Scorsese diz que, na primeira leitura do roteiro de *Taxi Driver*, viu uma forte relação do personagem Travis com sua história de vida. Ele explica que se identificou imediatamente com os sentimentos de raiva, fúria e solidão do personagem e afirma que sempre foi marginal – um americano

¹³ Julia Phillips e Michael Phillips foram um casal de produtores cinematográficos norte-americanos. Julia Phillips foi a primeira produtora a ganhar um Oscar de Melhor Filme, com o filme *The Sting*, dirigido por George Roy Hill.

descendente de italianos que vivia à margem da sociedade –, assim como é Travis no filme. Para Scorsese, filmar naqueles bairros decadentes de Nova York era como adentrar na atmosfera bíblica do inferno e da destruição narrada pelo profeta Jeremias, e ele acreditava que uma chuva de verdade haveria de cair, ou seja, alguma coisa tinha que acontecer para trazer de volta a paz e o brilho da cidade.

Mesmo não sendo o criador do roteiro de *Taxi Driver*, Martin Scorsese tem uma parcela importante no processo de constituição deste, pois foi ele quem traduziu as palavras do roteiro literário para uma narrativa de imagens e sons, impondo sua própria visão através da maneira que escolheu filmar e montar o filme. O próprio Scorsese salienta isso ao dizer: “Não se pode nunca esquecer que é nossa interpretação do roteiro que é importante. É ela que determina o que será o filme” (TIRARD, 2006, p. 21).

O filme *Taxi Driver* nasce de um contexto contemporâneo ao pós-guerra do Vietnã e do pós-Watergate, no qual a sociedade norte-americana convivia com a forte crise política, financeira e moral, com a decadência das cidades, o racismo, a violência e com todo o mal-estar causado pela guerra. O caso Watergate foi o escândalo político ocorrido na década de 1970, nos Estados Unidos, que, ao vir à tona, acabou por culminar com a renúncia do presidente americano Richard Nixon (SILVA, 2015). Essas coisas influenciaram tanto a construção da história do filme como do personagem Travis. A história da narrativa fala de uma Nova York decadente, onde a violência toma conta das ruas. Martin Scorsese explica que a participação de Travis como fuzileiro na Guerra Vietnã constitui um elemento importante para a trama e para construção do personagem:

Era crucial para a personagem de Travis Bickle ter tido a experiência da vida e da morte à sua volta em cada segundo que vivera no sudeste asiático. [...] Penso que é algo que qualquer pessoa que tenha vivido uma guerra, qualquer guerra, sente quando regressa àquilo que é suposto ser “a civilização”. Fica decerto ainda mais paranoico. [...] Travis Bickle está afetado pelo Vietnã e isso está latente nele e depois explode (THOMPSON; CHRISTIE apud SILVA, 2015, p. 91).

Com o fracasso dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã os soldados não seriam recompensados pelo mal sofrido no campo de batalha. A falta de cerimônias públicas e de aconselhamento para os veteranos que voltaram da guerra pode ter contribuído para os terríveis problemas que esses soldados revelaram no momento de reintegração à sociedade, que parece mais preparada para lidar com a volta de soldados heróis e não de derrotados (VOGLER, 2006). Sendo assim, ao retornar da guerra do Vietnã, Travis volta não como um herói, mas como um derrotado e traído pelas pessoas do seu próprio país. Tudo isso dificulta a

sua reintegração na sociedade e faz com que aja de maneira desconfiada em relação às pessoas, deixando-o ainda mais paranoico e isolado do mundo ao seu redor, conforme veremos nas próximas subseções mais detalhadamente.

1.3. A organização audiovisual e narrativa de *Taxi Driver*: entre a ambiguidade e a linguagem simbólica do filme

Segundo Edgar Morin, em seu livro *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica* (2014), o cinema é “ao mesmo tempo arte e indústria, ao mesmo tempo fenômeno social e estético, fenômeno que remete ao mesmo tempo à modernidade do nosso tempo e ao arcaísmo dos nossos espíritos” (MORIN, 2014, p. 15). Com o seu surgimento e desenvolvimento no contexto da modernidade, o cinema nasce como uma máquina de reproduzir o real, mas que foi apropriada pela ficção e pelo imaginário humano.

A imagem cinematográfica não é imparcial e passiva à realidade a qual se propõe a registrar, pois ela tem certos recursos que fazem com que a realidade se submeta a ela antes de deixar sua impressão na câmera. Marcel Martin, no livro *A linguagem cinematográfica* (2005), afirma que a imagem fílmica pode carregar, em si mesmo, não apenas um conteúdo explícito, mas também um conteúdo implícito, sendo o primeiro diretamente legível e o segundo constituído pelo sentido simbólico que o realizador quis dar à obra, ou o sentido que o espectador por si próprio vê nela. A utilização da linguagem simbólica “no cinema consiste em recorrer a uma imagem capaz de sugerir ao espectador mais qualquer coisa do que a simples percepção do conteúdo aparente lhe poderia dar” (MARTIN, 2005, p. 118).

Conforme explica J. Dudley Andrew, na obra *As principais teorias do cinema* (2002), um dos principais recursos da imagem é o enquadramento, ou seja, a delimitação da imagem capturada pela câmera, que restringe a visão do espectador e organiza e dirige a percepção do objeto filmado. O enquadramento influencia diretamente na construção do espaço fílmico, sendo usado pelo cineasta para organizar e construir o universo fílmico. Na imagem cinematográfica, “para cada limitação da percepção natural da realidade há um ganho de percepção estética potencial na imagem” (ANDREW, 2002, p. 39).

Gérard Betton, em *Estética do Cinema* (1987), acrescenta que o espaço fílmico é dependente de seu conteúdo e tem uma função dramática e simbólica:

O espaço fílmico não é apenas um quadro, da mesma forma que as imagens não são apenas representações em duas dimensões: ele é um espaço vivo, em nada independente de seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele

evoluem. Tem um valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica; tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético (BETTON, 1987, p. 29).

O som também tem sua importância para construção e expressividade do filme. Segundo Jean-Claude Carrière, em *A linguagem secreta do cinema* (2006), no período em que o filme não possuía uma narrativa sonora, denominado cinema mudo, a ausência do som tornava a interpretação dos atores bastante teatral, pois, para traduzir as emoções das suas personagens, eles “exageravam cada movimento, reviravam os olhos, apertavam as mãos. Eram exortados a tornar cristalinos o enredo, a ação, e, de qualquer modo, herdavam uma tradição teatral que privilegiava a declamação e a postura” (CARRIÈRE, 2006, p. 27). Porém, com o aparecimento do som no cinema, a atuação cinematográfica se tornou mais natural, já que o ator não precisava mais exagerar em sua interpretação, e a cena ganhou em ritmo e força dramática,

O som passa a servir de instrumento para a expressão das ideias, pensamentos e sentimentos da personagem, tornando-a mais próxima da nossa realidade. A possibilidade de introdução da música no filme também proporcionou outro “contraponto psicológico tendo em vista fornecer ao espectador um elemento útil para a compreensão da tonalidade humana do episódio” (MARTIN, 2005, p. 158), tornando-se um recurso narrativo e dramático.

Sendo assim, conforme explica Jacques Aumont, em *A Estética do Filme* (2009), a narrativa fílmica compreende:

[...] imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a organização da narrativa fílmica mais complexa. Por exemplo, a música, que não tem em si valor narrativo (ela não significa eventos), torna-se um elemento narrativo do texto apenas pela sua co-presença com elementos, como a imagem colocada em sequência ou os diálogos: portanto, seria necessário levar em conta sua participação na estrutura da narrativa fílmica (AUMONT *et al.*, 2009, p. 106).

Do mesmo modo, os elementos cênicos também têm sua importância e significação para a constituição da narrativa e estética do filme. Desde o seu primórdio, a arte cinematográfica já se dedicava em utilizar os recursos cênicos como elementos significativos para a narrativa. Como exemplo, na década de 1920, filmes do expressionismo alemão evidenciavam um espaço cênico fortemente significativo para as suas narrativas, ao fazer com que os cenários, os figurinos, a maquiagem e a iluminação estivessem em harmonia com as temáticas fundamentais do filme e com a representação dos estados mentais e emotivos de suas personagens. Conforme explica Luís Nogueira, em *Manuais de cinema V: histórias do cinema* (2014):

É no expressionismo alemão que encontramos os cenários mais marcantes dos anos 20. Surgindo como reação ao realismo, o expressionismo procura que os cenários sejam quase que um espelho (ainda que estilizadamente distorcido) da verdade interior da alma e dos seus sentimentos. Os cenários apresentam-se aqui como criações assumida e vincadamente artificiais, feitas de ângulos requebrados, proporções distorcidas e jogos de sombras e luzes extremamente contrastantes onde personagens com movimentos e gestos exagerados podem cometer os seus crimes (NOGUEIRA, 2014, p. 54).

Em *Taxi Driver*, o espaço fílmico se revela fortemente significativo na construção de suas personagens e de suas temáticas, especialmente, por meio da linguagem simbólica. Portanto, na subseção a seguir, partindo de uma sinopse do filme, buscamos mostrar como os recursos audiovisuais são configurados para dar expressividade ao filme, principalmente na expressão da subjetividade de Travis. Compreendemos como recursos audiovisuais tanto os elementos visuais e sonoros quanto os elementos cênicos. Nas descrições maiores das cenas, utilizamos uma formatação específica.

1.3.1. Os recursos audiovisuais e a construção da subjetividade de Travis

Taxi Driver narra a história de Travis Bickle (Robert De Niro), um veterano da guerra do Vietnã que sofre de insônia e arruma um emprego de taxista para ocupar o tempo que passa sem conseguir dormir. Ele vive imerso em sua solidão, procurando, a todo o momento, por algo que dê sentido à sua vida. Boa parte da narrativa de *Taxi Driver* é narrada por Travis, enquanto escreve em seu diário. Através do seu monólogo interior, Travis revela seus pensamentos mais ocultos. A única pessoa que conquista sua admiração é a personagem Betsy (Cybill Shepherd), porém, ao levá-la a um cinema pornô, Betsy passa a rejeitá-lo. Depois, quando vê a adolescente Iris (Jodie Foster) vivendo na prostituição, sua fúria aumenta contra o que ele compreende como a falta de ordem na sociedade. Ele fica cada vez mais perturbado com tudo aquilo que ele considera como a escória do mundo. É então que ele assume a violência como o único meio de encontrar uma autorrealização e de restaurar a sociedade. Travis vive à margem da sociedade numa jornada solitária, na qual a sua experiência na Guerra do Vietnã e o ambiente urbano, com suas transformações sociais, aumentam seus conflitos internos, fazendo-o “explodir” no final da história.

[00h00m26s – 00h02m09s] Na abertura do filme, uma imagem totalmente preta, aos poucos, começa clarear e aparece uma bruma, que toma quase todo o quadro, de onde

emerge o táxi de Travis, que se move horizontalmente da direita para a esquerda. Juntamente com essa imagem, ouvimos uma música instrumental similar a uma marcha militar com sons de tambores e instrumentos de sopro. Enquanto passam os créditos do filme, surge um *plano detalhe*¹⁴ dos olhos de Travis observando o ambiente ao seu redor de dentro de seu táxi. Uma luz vermelha, vinda de fontes luminosas da rua, incide sobre o seu rosto, deixando-o com a cor da pele bem avermelhada. Num *plano subjetivo*¹⁵ do olhar de Travis, vemos as gotas da chuva escorrendo sobre o para-brisa do carro e também algumas luzes coloridas deformadas pela falta de nitidez na imagem. Mais luzes coloridas e imagem borrada aparecem no *plano geral*¹⁶ da rua. Em outro *plano geral*, pessoas andam pela calçada, onde a bruma e as luzes do ambiente as transformam em figuras quase fantasmagóricas (Figura 01).

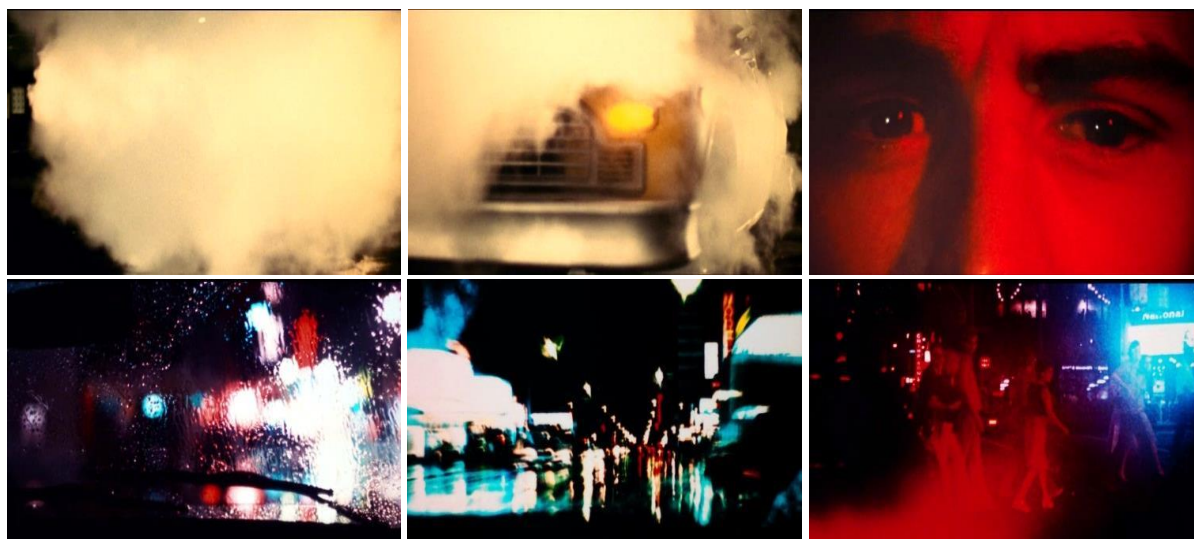


Figura 01 - Cena de abertura de *Taxi Driver*.

Na sequência descrita, a imagem da bruma e a música criam uma atmosfera de suspense e perigo em torno do taxista. Essa atmosfera é reforçada pela cor amarela do táxi, que é usada como advertência e sinal de perigo. Por conseguinte, o *plano detalhe* dos olhos de Travis convida-nos a uma aproximação com o personagem, e quem sabe até adentrar no íntimo da sua mente. Já a cor vermelha começa a revelar a interioridade dele; ela aparece como um símbolo da violência que impregna Travis. O *plano subjetivo* de Travis e os *planos*

¹⁴ O *plano detalhe* é o enquadramento de uma parte pormenor do corpo ou um objeto específico.

¹⁵ O *plano subjetivo*, ou câmera subjetiva, ocorre quando a câmera assume o olhar do personagem, ou seja, o seu ponto de vista.

¹⁶ O *plano geral* é o enquadramento mais abrangente da imagem, nele, quando presente, o corpo humano aparece na sua totalidade.

gerais com imagens deformadas e as pessoas na calçada mostram a forma disforme e caótica que ele vê o ambiente e as pessoas ao seu redor. A água e a chuva também trazem um sentido psicológico de Travis; elas indicam o seu desejo de limpeza e de purificação social.

A organização dos recursos audiovisuais indica-nos que, no filme, nem sempre vemos as coisas como elas são na realidade, mas sim, por vezes, filtradas pelo olhar de Travis, pelo seu ponto de vista. Ou seja, *Taxi Driver* é constituído a partir da relação entre o imaginário e a realidade, com o objetivo de materializar a própria ambiguidade e subjetividade de Travis, que está quase sempre ligada ao desejo de violência e purificação e ao sentimento de vazio e solidão; conforme veremos a seguir.

[00h06m30s – 00h07m29s] No *plano conjunto*¹⁷, Travis aparece levando, em seu táxi, um homem com uma prostituta, que vão conversando e trocando carícias. O táxi está perto de passar por um hidrante jorrando água na estrada, num *plano geral*. Na fusão entre o plano de Travis dentro do táxi com o plano da água a jorrar acontece, a imagem do seu rosto de Travis aparece projetado na água. Em *primeiro plano*¹⁸, Travis fecha o vidro do carro, e, em seguida, a água recai sobre o para-brisa, que aparece esverdeado pelas luzes da rua, lavando-o (Figura 02).



Figura 02 - A água como elemento narrativo.

¹⁷ O *plano conjunto* enquadra mais de um personagem na imagem, com o objetivo de mostrar a relação entre eles. Esse plano não está preso a uma referência corporal, mas à ideia que quer transmitir.

¹⁸ O *primeiro plano* enquadra o personagem, aproximadamente, do ombro até a cabeça.

Ao enquadrar os três personagens, o *plano conjunto* mostra-nos que Travis é afetado pela falta de moralidade do casal. O verde da iluminação simboliza a podridão, o mofo e a sujeira da cidade. A fusão do plano de Travis com o plano da água sugere uma metáfora: Travis é como a água, tem a função de limpar o mundo. Essa metáfora é reforçada pela imagem do para-brisa, e também todo o carro, sendo lavado pela água, logo após ele ter recebido, em seu táxi, o casal imoral; dando-nos a sensação de purificação. A água é utilizada no filme como um elemento significativo para narrativa. Do mesmo modo, o vazio dos ambientes também tem sua significação e, com o papel narrativo da câmera, evidenciam o vazio do personagem.

[00h36m58s – 00h38m34s] Ao ser abandonado no cinema por Betsy, Travis telefona para ela, na intenção de se desculpar e tentar um novo encontro. Num *plano médio*¹⁹, Travis aparece num telefone público conversando com Betsy. A câmera, num *travelling*²⁰ lateral, resolve revelar o imenso vazio do corredor, criado pela grande *profundidade de campo*²¹, enquanto Travis continua a falar com Betsy. Depois de se despedir dela e caminhar no corredor vazio, uma melancólica música solo de saxofone começa a tocar (Figura 03).



Figura 03 - Cena de Travis num telefone público a falar com Betsy.

¹⁹ O *plano médio* enquadra o personagem, aproximadamente, da cintura até a cabeça.

²⁰ O *travelling* acontece quando a câmera se desloca do seu ponto fixo e se movimenta pelo ambiente

²¹ A *profundidade de campo* é o nível de focalização e nitidez do ambiente e objetos filmados. Quando o ambiente e objetos aparecem todos nítidos, é denominado de grande *profundidade de campo*; e quando apenas alguns objetos do ambiente aparecem nítidos, é denominado de pouca *profundidade de campo*.

A materialização sonora apenas da voz de Travis transmite-nos a sensação de que ele fala sozinho, pois o som da fala de Betsy não é materializado na cena, apenas compreendemos que ela está a falar no telefone porque Travis menciona o seu nome. Esta falta sonora remete a própria falta sentida por Travis, que é rejeitado e não consegue consumir o seu desejo de ter Betsy. Essa construção imagética e sonora expressam a solidão e vazio existencial vivenciado pelo personagem. Os sentimentos de intenso vazio e rejeição deixam-no fragilizado e se sentindo doente.

[00h38m34s – 00h40m01s] No apartamento de Travis, o movimento de câmera, num *plano-sequência*²², mostra várias flores espalhadas. Uma melodia melancólica de solo de saxofone a tocar, e, em *voz off*²³, Travis descreve seu estado de saúde debilitado. Antes do final do plano, surge o som do tique-taque de um relógio, que vai ficando cada vez mais intenso. Na sequência, em *plano americano*²⁴, Travis chega furioso no local de trabalho de Betsy. A câmera movimenta-se na direção dela e mostra, em *primeiro plano*, que Betsy ficou assustada com a chegada de Travis. Sentindo-se traído por causa das mentiras dela, ele começa a falar agressivamente com ela (Figura 04).



Figura 04 - A fragilidade de Travis e sua fúria contra Betsy.

²² O *plano-sequência* ocorre quando a câmera regista a ação de uma cena, sem utilizar cortes.

²³ A *voz off* é uma narração na qual não vemos o personagem ou o narrador pronunciar, apenas ouvimos a sua voz.

²⁴ O *plano americano* enquadra o personagem, aproximadamente, dos joelhos até a cabeça.

A justaposição das imagens das flores e da voz de Travis expressa a fragilidade psicológica do personagem naquele momento de profunda decepção e rejeição. O efeito sonoro do tique-taque de relógio aparece como outro símbolo do perigo de violência presente na personalidade de Travis e sugere o acionamento da “bomba-relógio” que ele se tornou e que a qualquer momento pode gerar uma explosão violenta. Essa sensação fica mais evidente quando, na cena seguinte, Travis aparece descontrolado e furioso de uma forma que antes não tinha se mostrado. O caráter perigoso de Travis também aparece no comício em que ele vai para matar o senador Palantine.

[01h34m50s – 01h35m20s] Na praça onde acontece o comício do senador, um *travelling* lateral mostra, em *plano detalhe*, as mãos de pessoas próximas a uma cerca e uma placa que está escrito: “Pedestrians Keep Out”, que, em português, um narrador traduz como: “Mantenha Distância!”. No final do *travelling*, vemos, em *plano detalhe*, alguém de jaqueta com as mãos no bolso, sem revelar o seu rosto; a pessoa pega uma de suas pílulas e coloca-a na boca. Essa ação é acompanhada por um *travelling* vertical, que revela o rosto do indivíduo. É Travis com seu novo corte de cabelo moicano e sua jaqueta de soldado (Figura 05).



Figura 05 - Travis aparece como um soldado perigoso no comício de Palantine.

Os movimentos de câmera narram a relação entre as pessoas, a placa de advertência e Travis; enquanto o *plano detalhe* de suas mãos cria uma atmosfera de suspense, como se alguém misterioso ou perigoso estivesse naquele local. Travis é revelado como um soldado preparado para a guerra e para a violência e como alguém perigoso, de quem as pessoas

deverem manter distância. Em contraposição a essa representação do caráter perigoso de Travis, o filme também nos revela o seu lado frágil e sua confusão mental entre os seus devaneios e a realidade.

[00h53m10s – 00h53m28s] Rodando com o seu táxi pelas ruas de Nova York, Travis relata, em *voz off*, sobre a sua solidão, que o acompanha em todos os lugares, sendo quase impossível fugir dela. O *primeiro plano* evidencia o olhar de Travis para a rua. O *plano subjetivo* de Travis, em *câmera lenta*²⁵, mostra a forma que ele vê as pessoas na calçada, a forma que ele percebe a realidade a sua volta (Figura 06).



Figura 06 - A solidão e a desordem mental de Travis.

A *câmera lenta* revela os detalhes e a lentidão dos movimentos das pessoas e juntamente com a *voz off* expressam a monotonia de um ser impregnado de solidão e a estranheza de alguém que não se sente pertencente ao mundo em que vive. Em *câmera lenta*, o *plano subjetivo* evidencia a representação da subjetividade de Travis, pois a lentidão da imagem não condiz com a percepção da realidade, mas com uma percepção imaginária do personagem. O contraste entre realidade e sonho e a insônia de Travis fazem parte da representação da sua desordem mental, de sua dificuldade de lidar com seus sentimentos contrários. Outro exemplo da materialização subjetiva do personagem acontece também no prostíbulo onde Iris mora.

[01h24m12s – 01h24m45s] Ao sair do quarto de Iris, Travis aparece, num *primeiro plano*, a olhar para o final do corredor. A câmera, então, assume o olhar de Travis. Nesse *plano subjetivo*, vemos um dos cafetões emergindo da imensa escuridão do corredor e vindo ao seu encontro. Travis dá para ele uma nota de 20 dólares e vai

²⁵ A *câmera lenta* é um efeito especial de edição que deixa as ações e movimentos lentos e com uma duração maior que a normal.

embora. Mesmo depois de Travis sair da cena, a câmera permanece no corredor para mostrar o cafetão voltando para a escuridão de onde surgiu. Essa escuridão provém da iluminação cênica, que realiza o contraste entre os pontos claros e escuros do ambiente (Figura 07).



Figura 07 - Travis vê o cafetão emergir da escuridão do prostíbulo.

A iluminação cênica dá-nos a sensação que o cafetão vive nas trevas, pois não conseguimos ver o lugar de onde ele saiu e nem para onde vai, só vemos a escuridão; enquanto Travis permanece bem iluminado, na luz. A fotografia fílmica cria uma simbologia entre as trevas, o cafetão, e a luz, Travis. Ao mesmo tempo, ela revela, através do *plano subjetivo*, que essa dicotomia simbólica não aparece como parte da *diegese*²⁶, mas sim como parte da materialização da subjetividade de Travis através dos recursos audiovisuais. Além deles, os elementos do enredo também influenciam na construção de Travis.

1.3.2. A narrativa de *Taxi Driver*: um olhar sobre o enredo e dos personagens

Nosso olhar recai, neste momento, para a organização da narrativa da obra, seu enredo e o desenvolvimento dos personagens no decorrer da trama. O filme é dividido em três blocos narrativos, que comportam: a apresentação dos personagens e do ambiente em que se passa a história e suas relações com Travis; a evolução de seus conflitos internos e as primeiras mudanças do protagonista; e a consumação de sua violência e a resolução de seus conflitos.

²⁶ A *diegese* é o mundo ficcional e refere-se à realidade própria da narrativa.

Pensando o enredo como a sequência de acontecimentos que nos são apresentados no decorrer da narrativa, este pode ser classificado como um dos elementos fundamentais para a constituição do filme e da personagem, pois enquanto o espectador vai acompanhando a história, também vai conhecendo melhor este ser fictício que vivencia os acontecimentos da narrativa. Deste modo, as personagens vão constituindo a ação do enredo, e este, por sua vez, vai modificando as personagens:

A personagem é o elemento narrativo em torno do qual gira a acção. Quer isto dizer que qualquer evento é sempre consequência da acção de (ou sobre) uma personagem (seja enquanto agente ou enquanto paciente). Por isso é muito importante reter que é aquilo que acontece às personagens que dá espessura dramática e tensão emocional à narrativa (NOGUEIRA, 2010, p. 111).

No universo ficcional do cinema narrativo, as personagens se configuram como um dos elementos essenciais para a constituição da narrativa. Elas encarnam as ações do enredo, tornam a história mais nítida e densa, e são dotadas de uma função narrativa, que serve para se obter certos efeitos e para o desenvolvimento narrativo. É “a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (ROSENFELD, 2009, p. 21), e o espectador passa a se envolver e a se familiarizar com a obra. No cinema, a personagem, além de ser encarnada pelo ator, é construída também por meio dos diversos recursos audiovisuais, cênicos e narrativos, que são agenciados e configurados pelo cineasta para dar forma a sua obra. Em *Taxi Driver*, o personagem Travis é o foco principal de toda a narrativa, todos os elementos são configurados com o intuito de revelar a sua personalidade.

1.3.2.1. Apresentação dos personagens: primeiro bloco narrativo

Travis Bickle aparece, no início de *Taxi Driver*, entrando no escritório da empresa de táxi para uma entrevista de emprego. Neste momento, são reveladas as primeiras informações sobre Travis: um homem de estatura média, branco, cabelos pretos, tem 26 anos, pouco estudo e sofre de insônia. Ele usa calça jeans, uma bota estilo cowboy e uma jaqueta de fuzileiro da Guerra do Vietnã. No primeiro plano de seu rosto, Travis aparece com semblante irônico e impenetrável, enquanto responde às perguntas feitas pelo chefe dos taxistas. Para aproveitar o tempo em que fica sem dormir, Travis consegue um emprego como taxista. Nas horas vagas, geralmente, visita cinemas pornôs ou fica solitário em seu apartamento escrevendo em seu diário, no qual conta sua rotina e expressa seus pensamentos sobre aquilo

que observa nas ruas de Nova York. Ele comporta-se como um ser diferente dos demais e demonstra não se identificar com nenhum grupo social, ficando, assim, à margem da sociedade. Os sentimentos de solidão e de não pertencimento se revelam como frutos do próprio fanatismo ético-moral da mente de Travis, pois ele se condiciona a viver nesses sentimentos por achar que só ele é puro e o resto do mundo é impuro. No entanto, esta situação parece incomodá-lo; então, ele tenta construir um relacionamento com Betsy. Em seu encontro com ele na cafeteria, Betsy define-o com um trecho da música *The Pilgrim, Chapter 33* de Kris Kristofferson, que diz: “ele é um profeta e um traficante; metade verdade, metade ficção; uma contradição ambulante”. Aqui é evidenciado o caráter ambíguo da personalidade de Travis, que reaparecer durante a narrativa.

Betsy surge, pela primeira vez, entrando no comitê político do senador Charles Palantine, com um longo vestido branco. Na narração de Travis, ela aparece quase de forma celestial, sendo idealizada como um anjo e a única coisa pura no meio de toda a imundície que ele diz reinar na cidade. Ela é uma bela jovem e trabalha no comitê político do senador Palantine, juntamente com seu colega Tom (Albert Brooks), que demonstra gostar dela. Tom é visto com desdém por Travis, pois os dois almejam conquistar Betsy. Alguém observa Betsy entrar no Comitê, na sua aparição narrada por Travis. É o passageiro traído (Martin Scorsese), com o qual Travis irá ter contato mais adiante.

O senador Charles Palantine (Leonard Harris), candidato à presidência dos Estados Unidos, entra em cena viajando no táxi de Travis. Palantine é um político carismático, que demonstra se preocupar com as demandas sociais da população. Em meio à crise política dos Estados Unidos, ele apresenta-se como um diferencial e uma esperança para reerguer o país da decadência em que se encontra. Em seus discursos políticos, o senador está sempre culpabilizando a guerra dos Estados Unidos contra o Vietnã como um dos erros do país, que o levou a um estado decadente.

Mago (Peter Boyle), Charlie T. (Norman Matlock) e Pratinha (Harry Northup), colegas de profissão de Travis, surgem conversando numa cafeteria. Travis chega e senta-se com eles. Mago aparenta ser o mais velho e mais experiente da turma, em quem Travis busca encontrar a figura de um guia espiritual, um conselheiro sábio. Mago também aparece na cena de contratação de Travis como taxista. Pratinha é o primeiro a instigar seu desejo de violência. Ele oferece uma arma para Travis, que recusa a oferta. E Charlie T. é o primeiro a revelar a personalidade violenta de Travis, ao chamá-lo de matador. Mas, mesmo convivendo com outros taxistas, Travis não se sente pertencente ao grupo, pois se mostra sempre distante e incompatível com os colegas.

Iris, uma prostituta de 12 anos, aparece em cena entrando no táxi de Travis, quando tentava fugir de Sport (Harvey Keitel). Porém, Sport surge e tira-a à força do carro. Depois de ter saído da casa de seus pais, Iris passa a morar em um prostíbulo, no qual trabalha para Sport, que também é seu namorado. Iris assume ser do movimento de libertação feminina, e seu figurino, assim como o de Sport, mostram que eles fazem parte do movimento hippie de contracultura. Em seu quarto, as várias velas acesas aludem um altar erigido à Iris e a sua pureza, mesmo estando naquela “babilônia”, e materializam o ponto de vista de Travis sobre ela. Travis vê Iris como uma figura pura, que está cativa na babilônia da prostituição.

1.3.2.2. Os conflitos internos e a reviravolta de Travis: segundo bloco narrativo

Em *Taxi Driver*, três acontecimentos intensificam os conflitos internos de Travis e impulsionam-lhe para uma mudança de vida, uma reviravolta. O primeiro deles é a ida de Travis e Betsy ao cinema. Ao iniciar a sessão, ela, ao perceber que é um filme pornográfico, sente-se incomodada com as imagens e vai embora. Posteriormente, Travis tenta se desculpar com Betsy, mas não consegue. Betsy não quer mais vê-lo, inventa desculpas para eles não mais se encontrarem e para de atender os telefonemas dele. Furioso, decepcionado e sentindo-se traído por ela, Travis vai até o comitê político do senador Palantine e começa a gritar com Betsy, dizendo que ela é igual às outras pessoas e que também irá padecer no inferno.

O segundo acontecimento ocorre quando Travis pega um passageiro, que o faz parar em frente a um apartamento, no qual está a sua esposa traindo-o com outro homem. O passageiro faz um discurso bastante violento e relata que vai matar sua esposa com uma arma *Magnum 44*. Na sequência, em frente à cafeteria, Travis aparece afetado pelo discurso violento do passageiro e pede um conselho para Mago, um conselho que pudesse tirar umas ideias esquisitas que ele estava tendo. Mago tenta aconselhá-lo, mas não obtém sucesso. Nada do que Mago diz consegue conter seus instintos violentos. Com isso, Travis mergulha em um intenso conflito interior, um duelo entre os seus sentimentos contraditórios.

O reencontro com Iris é o terceiro acontecimento que impulsiona na tomada de mudança do protagonista. Dirigindo o seu táxi, Travis quase atropela uma garota. Depois de frear o carro, ele vê que é Iris. Outra garota, também prostituta, chega e puxa Iris pelo braço, e ele vai seguindo-as, vagarosamente, pela rua até chegar ao semáforo, que está fechado. Elas encontram-se com dois homens e saem abraçadas com eles, provavelmente são seus clientes. Ao abrir o semáforo, Travis dá uma arrancada forte com o carro e segue viagem, deixando, assim, explícito que se sentiu incomodado com o que viu.

Depois desses acontecimentos, Travis relata sobre uma reviravolta que se inicia em sua vida. Então ele compra algumas armas, começa agir como um justiceiro e prepara-se para trazer a destruição àqueles que ele considera como a escória da terra. Como não pode destruir a todos, ele escolhe dois representantes do mal da sociedade, são eles, o senador Palantine e Sport. No entanto, eles nunca fizeram nenhum mal a Travis. A diegese do filme não caracteriza esses personagens como vilões, tudo vai sendo construído pelo imaginário de Travis. Ele começa a praticar exercícios intensivos e a treinar sua pontaria em aulas de tiro. A seguir, Travis começa a sua tarefa de limpar o mundo.

1.3.2.3. Consumo da violência de Travis: terceiro bloco narrativo

Em um mercadinho, enquanto Travis compra algumas coisas, um rapaz negro anuncia o assalto ao dono do comércio. Travis, ao perceber o que estava acontecendo, aproxima-se e atira no rapaz, matando-o. Ele fica preocupado por não ter porte de arma, mas, agradecido, o comerciante isenta-o de seu crime e libera-o para ir embora. Nessa cena, os instintos violentos de Travis começam a ganhar vida, e a violência torna-se um instrumento de purificação social e um caminho sem volta. A violência domina-o completamente.

Depois de observar um dos comícios do senador Palantine e o prostíbulo onde Iris mora, Travis, em seu apartamento, prepara-se para entrar em ação e seguir o rumo que, segundo ele, deveria ter seguido há muito tempo. Ele escreve uma carta para Iris, na qual prediz a sua própria morte. Em seguida, Travis vai a um comício do senador Palantine e tenta assassiná-lo, mas é impedido pelos seguranças, que percebem a sua ação estranha e vão atrás dele para detê-lo. Ao perceber que os seguranças vêm ao seu encontro, Travis foge.

Resta mais um representante do mal para Travis destruir. Então ele vai ao prostíbulo para resgatar Iris das mãos de Sport e devolvê-la para os seus pais; sendo que, anteriormente, ela recusou o pedido dele de abandonar aquele lugar e voltar para a sua família. Travis entra no prostíbulo e mata Sport e os outros cafetões. Na troca de tiros com os cafetões, ele é atingido no pescoço e no braço. Travis tenta se suicidar, mas a arma está sem munição. Ele, então, faz o sinal de uma arma com as mãos, encosta o dedo na cabeça fazendo o som de tiros com a boca; assim, ele representa, simbolicamente, a sua morte.

Nessa cena trágica do massacre, temos a impressão que Travis morreu, mas, em seguida, ele aparece vivo; e, ao invés de pagar pelos crimes, ele aparece sendo ovacionado pela sociedade e tendo uma vida normal. Na parede de seu apartamento, aparecem alguns recortes de jornais, nos quais Travis é tratado como um herói, pois aqueles homens que ele

matou eram criminosos. Enquanto isso, ouvimos a voz do pai de Iris agradecendo a Travis pelo bem feito à sua filha e à sua família. Travis é recompensado pelo seu ato justiceiro de salvar a adolescente Iris da prostituição, conduzindo-a de volta ao seio da sua família.

Esse desfecho final inesperado é ambíguo e dá vazão também para a interpretação de que essa cena de redenção do herói apenas se passa em sua imaginação, e não como uma cena real da diegese do filme. Travis realmente sobreviveu e virou um herói? Ou tudo isso não passou de um último devaneio dele antes de morrer? No entanto, independentemente da interpretação, a violência ainda continua sendo a essência que domina Travis e o seu único instrumento de autorrealização. O retorno de Travis vivo reforça a dimensão ambígua do filme e do próprio personagem.

1.4. “Ele é um profeta e um traficante... uma contradição”: Concluindo

Em *Taxi Driver*, é perceptível uma ambiguidade na composição de sua narrativa, que mistura o real e o imaginário, e na construção do personagem Travis, que evidencia valores e sentimentos contraditórios. Se nas primeiras cenas do filme, Travis mostrava-se contra a violência; na metade do filme, ele compra várias armas, mata um ladrão, está disposto a fazer justiça com as próprias mãos; e, no final do filme, ele realiza um verdadeiro massacre no prostíbulo. Ele condena a imoralidade, mas frequenta cinemas pornô. Num cartão escrito para seus supostos pais, ele diz que trabalha como agente federal para o governo e está namorando a Betsy. Travis relata algo fruto da sua imaginação, pois ao acompanhar a história sabemos que, até então, ele é um taxista e que brigou com Betsy antes mesmo dos dois começarem um relacionamento afetivo. Travis revela-se, no decorrer da história, como um personagem contraditório e ambíguo.

Na breve contextualização histórica e artística de *Taxi Driver*, podemos compreender melhor o contexto de produção do filme, que foi realizado dentro dos parâmetros narrativos e estéticos da Nova Hollywood. A crise social representada em *Taxi Driver* é também fruto de seu contexto histórico numa Nova York decadente. Nova York aparece como um elemento importante na narrativa, pois sua realidade influencia os impulsos violentos de Travis. Também podemos perceber como Martin Scorsese consegue imprimir, em sua obra, aspectos de suas experiências em ambientes violentos e religiosos. O cineasta traz elementos da fé cristã e temas bíblicos para construir seu universo ficcional. Martin Scorsese e Paul Schrader, aproveitando-se da relativa liberdade presente na Nova Hollywood, utilizam o cinema para expressar suas experiências de vida, seus valores e ideias.

Na apreciação de *Taxi Driver*, a primeira sensação que temos é de que se trata de um filme de suspense centralizado na ação exterior da trama. Porém, no decorrer da narrativa, observamos que se trata do drama interior de Travis e que este primeiro efeito de apreensão e tensão estão relacionados com a psicologia do protagonista. A narrativa do filme está mais centrada nos conflitos internos e na trajetória afetiva de Travis, do que nos conflitos externos; e a organização dos recursos audiovisuais se concentra na materialização da subjetividade do personagem.

A narrativa audiovisual representa o olhar de Travis, ou seja, aquilo que ele vê e a forma como vê o mundo. A maneira como Travis reage às situações passa por intermediações de sua mente conturbada, que distorce as circunstâncias e que percebe a sociedade com maus olhos. Os elementos fílmicos materializam temáticas como, a violência, a purificação e a solidão do personagem e dão um sentido mais aprofundado da subjetividade de Travis. O filme utiliza-se dos próprios elementos cênicos da realidade da cidade de Nova York, tais como, as luzes da cidade, a chuva, o lixo, as locações, ruas etc., para expressar os estados mentais e a vivência afetiva de Travis.

No início da narrativa é apresentado um primeiro perfil do personagem de Travis: um jovem e ex-fuzileiro, que traz consigo os traumas da guerra e que tenta fugir de seus desejos violentos. No segundo momento da narrativa, o personagem vai sendo transformado: o seu sentimento moral é ferido, e ele entra num conflito interno intenso, vivendo numa busca nervosa de um sentido de vida; então encontra esse sentido ao assumir a personificação de um justiceiro, que vê a violência como a única forma de purificar o mundo. No terceiro momento, Travis consuma a violência que estava latente em sua mente, matando Sport e os demais cafetões do prostíbulo; e torna-se um herói midiático.

A violência do personagem Travis, em *Taxi Driver*, partilha de um aspecto de sagrado? Para tentarmos resolver essa nossa problemática central, recorreremos ao aporte teórico de René Girard sobre a relação da violência e o sagrado por intermédio do desejo mimético, partindo da hipótese de que Travis encarna uma forma de violência sagrada. Como o desejo mimético se relaciona com atos violentos? De que maneira a violência pode ser compreendida como sagrada?

2. A VIOLÊNCIA SAGRADA E A DINÂMICA MIMÉTICA DO DESEJO

Como vimos no capítulo anterior, *Taxi Driver* aborda a violência como o desejo mais intenso do personagem Travis e como aquilo que o domina. Travis passa a agir como um justiceiro escolhido para purificar o mundo e trazer novamente a ordem social. Ele enxerga a sua violência como a única forma de transcender a realidade de sua insignificante vida. Busca-se apresentar, neste capítulo, a noção de violência sagrada desenvolvida nos textos do escritor francês, René Girard, e compreendida como uma força dominante e ordenadora deflagrada pelo desejo humano; tendo em vista identificar e delimitar a principal categoria analítica de nossa abordagem do filme *Taxi Driver*. Ao tematizar o desejo de violência como aquilo que domina e a própria violência como aquilo que potencializa o ser humano e que ordena a sociedade, *Taxi Driver* aponta-nos para a dinâmica do sagrado violento.

2.1. O sagrado violento e a dimensão transcendental da violência humana

Em *A Violência e o Sagrado* (1998), ao explorar o mecanismo do bode expiatório e a relação entre a violência e o sagrado, René Girard significa o termo sagrado como aquilo que inclui tanto o maléfico quanto o benéfico, e “é a metamorfose do maléfico em benéfico que constitui o essencial e o melhor de sua missão, e é esta metamorfose que o torna propriamente adorável” (GIRARD, 1998, p. 314). A força benéfica do sagrado precisa da instituição do mal para que possa se revelar e transcendê-lo, e, assim, tornar-se um objeto de veneração pública. O sagrado absorve “a imanência maléfica para convertê-la em boa transcendência, ou seja, em sua própria substância” (GIRARD, 1998, p. 332). Girard define o poder benéfico do sagrado, que funciona por causa do mal, como uma potência de ordem que opera mediante a desordem.

Há tanto a ordem quanto a desordem, tanto a paz como a guerra, tanto a criação quanto a destruição. Parece haver no sagrado tantas coisas heterogêneas, opostas e contraditórias, que os especialistas desistiram de compreender a confusão: desistiram de dar uma definição relativamente simples do sagrado. A identificação da violência fundadora conduz a uma [...] unidade sem escamotear a complexidade, permitindo organizar todos os elementos do sagrado em uma totalidade inteligível. Identificar a violência fundadora é compreender que o sagrado reúne todos os contrários [...] (GIRARD, 1998, p. 323).

Girard aborda um tipo de sagrado específico, o sagrado violento, ou seja, “a fascinação exercida pela violência. Onde quer que se mostre, ela seduz e atemoriza os homens; nunca é simples instrumento, mas epifania” (GIRARD, 1998, p. 191). O sagrado é

definido, a partir de seu caráter instituidor do bem e do mal, como uma força simbólica de domínio sobre o homem, que o vê como algo exterior a si.

O sagrado é tudo o que domina o homem, e com tanta mais certeza quanto mais o homem considere-se capaz de dominá-lo. Inclui portanto, entre outras coisas, embora secundariamente, as tempestades, os incêndios das florestas e as epidemias que aniquilam uma população. Mas é também, e principalmente, ainda que de forma mais oculta, a violência dos próprios homens, a violência vista como exterior ao homem e confundida, desde então, com todas as forças que pesam de fora sobre ele. É a violência que constitui o verdadeiro coração e a alma do sagrado (GIRARD, 1998, p. 45-46).

Girard considera o sagrado como uma representação da violência humana vista como transcendente, mas que, na realidade, é intrínseco ao homem. O sagrado violento é uma violência que o ser humano não reconhece como sua, mas sim como a execução violenta da ordem de uma divindade, de uma autoridade suprema, ou de valores soberanos (GIRARD, 1998, p. 26). Deste modo, o sagrado e sua transcendência são compreendidos como uma força simbólica produzida pelo homem e que visa a purificação da humanidade e a manutenção da ordem; e a violência é compreendida como um mecanismo vital para o sagrado.

Assim como no sagrado, Girard constata a identidade do mal e do bem no âmbito da violência, que se mostra em duas faces distintas e complementares. “Ora a violência apresenta aos homens um semblante terrível, multiplicando loucamente suas devastações; ora, ao contrário, ela se mostra sob um aspecto pacificador” (GIRARD, 1998, p. 53). A violência manifesta-se como um elemento maléfico através de atos violentos recíprocos generalizados; e como uma substância benéfica por meio de atos violentos unânimes contra uma vítima não vingada. A violência expressa, em sua essência, toda a complexidade característica do sagrado: “[...] ora ela refaz a unanimidade a seu redor para salvar os homens e edificar a cultura, ora, ao contrário, esforça-se por destruir o que havia edificado” (GIRARD, 1998, p. 323).

A dupla natureza da violência é expressa, por Girard, através da metáfora religiosa do sangue: “O sangue pode literalmente evidenciar o fato de que uma única substância é ao mesmo tempo aquilo que suja e que limpa, o que torna impuro e o que purifica, o que leva os homens ao furor, à demência e à morte e também aquilo que os apazigua e que os faz reviver” (GIRARD, 1998, p. 52). A violência pode ser, ao mesmo tempo, um mal, que põem em risco a existência humana, e um bem, que consegue expulsar o desejo autodestrutivo de violência.

A violência é classificada como sagrada, justamente, por ser uma força dominadora tanto do ser humano quanto de sua violência, por englobar tanto uma violência benéfica

quanto uma violência maléfica e pelo poder de trazer a ordem depois de um período de desordem. A violência identifica-se formalmente com o sagrado. “O jogo do sagrado e o jogo da violência são apenas um. Sem dúvida, o pensamento etnológico dispõe-se a reconhecer, no seio do sagrado, a presença de tudo o que pode ser recoberto pelo termo violência” (GIRARD, 1998, p. 323).

A manifestação do sagrado violento prenuncia uma contaminação pelo desejo, que domina o ser humano na sua busca pelo poder e prestígio advindos da violência soberana. “O desejo liga-se à violência triunfante; ele se esforça desesperadamente para dominar e encarnar esta violência irresistível. E se o desejo segue a violência como sua sombra, é porque ela significa o ser e a divindade” (GIRARD, 1998, p. 190). O desejo produz a rivalidade violenta entre os indivíduos, que vão guerrear entre si até que a violência soberana se manifeste. Posteriormente, o sagrado violento produz um efeito de catarse do desejo de violência; e é essa purificação que refreia, temporariamente, a propagação desordenada dos conflitos violentos e da desordem. “Ao impedir a propagação desordenada da violência, a catarse sacrificial está na realidade evitando uma espécie de contágio” (GIRARD, 1998, p. 44). O desejo torna-se também o propulsor da violência sagrada.

Em *Taxi Driver*, a organização dos recursos audiovisuais e sua dimensão simbólica são uns dos elementos fílmicos importantes para a manifestação da violência sagrada, que aparece não de forma institucionalizada, mas sim de forma individualizada na dinâmica interna de Travis. Em uma das primeiras cenas, Travis aparece em seu apartamento escrevendo num diário. Através da *voz off*, ele revela o seu monólogo interior: “10 de maio, graças a Deus pela chuva que ajudou a tirar o lixo e a sujeira das calçadas” [00h05m03s - 00h05m22s]. Travis relata a relação entre a divindade e a chuva, uma forma de violência vista como exterior ao homem, que limpou a sujeira da cidade e que é vista como algo vindo do sagrado, com o poder de purificar e ordenar. A chuva evidencia uma dupla conotação: ela pode trazer tanto a prosperidade da terra quanto a sua destruição. No filme, a dinâmica da violência sagrada pode ser percebida na simbologia da chuva, que aparece como uma metáfora da violência de Travis vista como transcendente e, simultaneamente, como benéfica e maléfica, ou como ordenadora e desordenadora.

Assim, a dinâmica do sagrado violento engloba um processo de contaminação e de purificação do desejo humano, que é produzido, paradoxalmente, através da violência soberana que provém do desejo humano, que é definido, por Girard, como mimético. A violência sagrada necessita do caos e da desordem para poder manifestar-se e ordenar o mundo e edificar a cultura. Segundo Girard, a violência sagrada aparece de forma

institucionalizada através do mecanismo do bode expiatório das sociedades arcaicas e das sociedades modernas, ou seja, através do sacrifício religioso da vítima substituta e da punição judiciária do verdadeiro culpado, respectivamente, conforme será aprofundado mais adiante. Deste modo, faz-se necessário discutir a influência da natureza mimética do desejo humano no surgimento das rivalidades violentas e a manifestação da violência mimética como uma potência desordenadora e ordenadora.

2.2. O desejo mimético e a crise sacrificial: a potência desordenadora da violência

Em *Mentira Romântica e Verdade Romanesca* (2009), ao expor os princípios da teoria do desejo mimético, René Girard vem reforçar a relevância das relações sociais e da imitação na constituição da psicologia humana. Girard se opõe à ideia do “eu desejante” como autônomo e assume a ideia do “eu desejante” como dependente de um “outro”, o mediador, ou seja, ele “estipula um desejo segundo o Outro que se opõe ao desejo segundo Si próprio” (GIRARD, 2009, p. 27). Isso porque, para o autor, não desejamos a partir de nós mesmos, mas a partir das sugestões de outros. Para que um indivíduo “deseje um objeto, basta convencê-lo de que esse objeto é desejado por um terceiro a quem se agrega um certo prestígio” (GIRARD, 2009, p. 31).

Segundo Girard, não só a linguagem e a cultura é fruto da imitação, mas também o desejo: “o desejo é essencialmente *mimético*, ele imita exatamente um desejo modelo; ele elege o mesmo objeto que este modelo” (GIRARD, 1998, p. 184). No entanto, o ser humano adulto busca esconder seu potencial imitativo, o que, nas crianças, fica mais evidente. As crianças aprendem a linguagem e se inserem na cultura através da imitação de outras pessoas, principalmente dos adultos. Elas aprendem o que desejar imitando os outros, seja na obtenção de objetos materiais, como brinquedos e alimentos, ou de objetos imateriais, como o afeto e atenção. Esse mesmo mimetismo continua a acontecer na vida adulta, mas de forma camuflada e opaca.

O mimetismo do desejo infantil é universalmente reconhecido. O desejo adulto não tem nada de diferente, a não ser talvez pelo fato de que o adulto, especialmente em nosso contexto cultural, tem muitas vezes vergonha de modelar-se a partir de outrem; ele tem medo de revelar a sua falta de ser. Declara-se altivamente satisfeito com ele mesmo; apresenta-se como modelo aos outros. Todos dizem: “Imitem-me”, a fim de dissimular sua própria imitação (GIRARD, 1998, p. 184).

Ao tratar sobre o desejo mimético em *A Voz Desconhecida do Real* (2002), Girard distingue o desejo dos apetites e necessidades biológicas do ser humano, isso porque os apetites e necessidades são biologicamente pré-condicionados, enquanto o desejo é produto da cultura e relações sociais. “O sujeito humano permite compreender bem fenômenos como os apetites e as necessidades, ou ainda a feição desinteressada, todas as coisas a que se pode sem dúvida misturar o desejo, mas o desejo como tal é outra coisa” (GIRARD, 2002, p. 159). Deste modo, o desejo não é apenas um instinto biológico, mas algo construído culturalmente, ou seja, que sofre influência do contexto social e cultural no qual o indivíduo está inserido.

Se o indivíduo deseja um determinado objeto, isto acontece porque ele imita o desejo de alguém – um mediador ou modelo –, que lhe mostrou que o objeto é realmente desejável. “Há no homem, no nível do desejo, uma tendência mimética que vem do mais essencial dele mesmo, frequentemente retomada e fortificada pelas vozes de fora” (GIRARD, 2002, p. 186). Sendo assim, o desejo é mimético porque o indivíduo deseja o que o outro deseja ou o que lhe sugere como desejável. “Dizer que nossos desejos são imitativos ou miméticos significa que se enraizaram não nos seus objetos ou em nós mesmos mas num terceiro, o modelo ou o mediador, de que imitamos o desejo na esperança de nos parecermos com ele” (GIRARD, 2002, p. 154).

O desejo mimético possui uma relação triangular entre sujeito/modelo/objeto, na qual o sujeito desejante e o objeto desejado se encontram na base e o modelo ou mediador do desejo está no ápice do triângulo. Nesta relação triangular, a primazia e o poder de fascinação não estão no objeto ou no sujeito, mas no mediador, que Girard também chama de o rival.

O sujeito deseja o objeto porque o próprio rival o deseja. Desejando tal ou tal objeto, o rival designa-o ao sujeito como desejável. O rival é o modelo do sujeito, não tanto no plano superficial das maneiras de ser, das ideias etc., quanto no plano mais essencial do desejo. [...] O sujeito espera que esse outro diga-lhe o que é necessário desejar para adquirir este ser (GIRARD, 1998, p 184).

Sendo assim, a desejabilidade de um determinado objeto provém não do próprio objeto ou do sujeito, mas da potencialidade do mediador em fazer o objeto ser desejável aos olhos do sujeito. O prestígio que o sujeito agrega ao mediador “se comunica ao objeto desejado e confere a este último um valor ilusório. O desejo triangular é o desejo que transfigura seu objeto” (GIRARD, 2009, p. 40), que concede ao objeto uma significação que não lhe é intrínseco. O desejo mimético confere a seu objeto um valor imaginário e simbólico, isso porque a aquisição do objeto representa a conquista do prestígio do mediador: “O

impulso em direção ao objeto é no fundo impulso na direção do mediador” (GIRARD, 2009, p. 34). O objeto passa, então, a ser apenas um pretexto para se atingir e ser como o mediador.

Como vimos, o mediador é o modelo de imitação do sujeito, ou seja, é aquele que mostra ao sujeito que um determinado objeto é desejável. E o sujeito, que é o imitador, é aquele que passa a desejar o mesmo objeto que o mediador. No entanto, nem sempre o sujeito deseja um objeto material, ele pode desejar algo mais abstrato, ou seja, seu desejo pode ser metafísico. No desejo metafísico, “todos os desejos investem-se em abstrações; [...] não se enraízam nas coisas, eles são ‘espirituais’” (GIRARD, 2009, p. 41).

Em *Teoria Mimética: Conceitos Fundamentais* (2015), ao expor os conceitos basilares da teoria de René Girard, Michael Kirwan, estudioso da teoria mimética girardiana, explica que Girard distingue, a partir da essência do objeto desejado, dois tipos de desejo mimético: a mimesis de apropriação, que está centralizado em um objeto material; e o desejo metafísico, que é dirigido a algo mais imaterial, que vai muito além da mera posse de qualquer objeto material. No entanto, o sujeito pode começar desejando um objeto material e depois passar a desejar um sentimento ou uma virtude do seu mediador.

O que realmente impele o indivíduo pode ser algo muito mais ilusório e impreciso: a busca por um estado quase transcendente de bem-estar, de satisfação, de autorrealização, que vai muito além da mera posse de qualquer objeto ou conjunto de objetos. Girard observa essa distinção ao referir-se a dois tipos ou graus de desejo mimético: um é a mimesis “de apropriação”, na qual o desejo está centralizado em um objeto específico (o brinquedo da criança, por exemplo); e o segundo é o “desejo metafísico”, presente quando não existe o desejo de algum objeto específico, mas sim o anseio indeterminado, mas insistente, da plenitude do “ser” (KIRWAN, 2015, p. 62).

Além de distinguir os tipos de desejo, Girard também define os tipos de mediação do desejo. Na estrutura triangular do desejo mimético, a distância geográfica, temporal, social ou intelectual entre o sujeito e o mediador podem variar. Essa variação da distância entre eles determinam o tipo de mediação do desejo. Girard divide essa mediação em duas categorias: mediação externa – quando é grande a distância entre o sujeito e o mediador – e mediação interna – quando é pequena a distância entre o sujeito e o mediador.

Falaremos de *mediação externa* quando a distância é suficiente para que as duas esferas de *possíveis*, cujo centro está ocupado cada qual pelo mediador e pelo sujeito, não estejam em contato. Falaremos de *mediação interna* quando essa mesma distância está suficientemente reduzida para que as duas esferas penetrem com maior ou menor profundidade uma na outra. Obviamente, não é o espaço físico que mede a distância entre o mediador e o sujeito desejante. Conquanto o afastamento geográfico possa constituir-se num de seus fatores, a distância entre o mediador e o sujeito é primeiramente espiritual (GIRARD, 2009, p. 33).

Essas variações de distância na mediação têm consequências diferentes para os indivíduos da relação triangular do desejo, pois são essas variações que determinam os níveis de potencialidade de conflitos entre sujeito e seu mediador. Na mediação externa, como sujeito e o mediador estão separados pelo espaço, tempo e barreiras sociais ou intelectuais, existe uma convivência pacífica, pois não há perigo deles entrarem em rivalidade. Na mediação interna, como não existem essas barreiras que separam sujeito e mediador, há a possibilidade deles começarem um conflito.

Quando vou buscar o desejo de um modelo de que nada me separa, nem o tempo, nem o espaço, nem o prestígio, nem a hierarquia social, estamos condenados a desejar o mesmo objeto, e exceto numa situação de partilha consentida, lutamos por ele. Longe de nos unir, o nosso desejo comum fará de nós rivais e inimigos (GIRARD, 2002, p. 154-155).

A mediação externa resulta em uma imitação pacífica e positiva entre os indivíduos, que é expressa na relação de mestre e discípulo. Já a mediação interna produz uma imitação conflitante e violenta, pois o mediador deixa de ser só um modelo e passa a ser também um rival, ao mesmo tempo um objeto de admiração e ódio. “Apenas o ser que nos impede de satisfazer um desejo que ele próprio nos despertou é verdadeiramente objeto de ódio. Quem odeia, odeia primeiramente a si mesmo em razão da admiração secreta que seu ódio encobre” (GIRARD, 2009, p. 34). Do mesmo modo, o sujeito deixa de ser pra o mediador apenas seu imitador e passa a ser também seu inimigo. Conforme explica Kirwan, “o que era uma imitação positiva de um pelo outro vai se transformar em uma imitação da violência recíproca, cada um terá que eliminar o seu rival, que não é senão um obstáculo no seu caminho para o objeto desejado” (KIRWAN, 2015, p. 22).

A teoria girardiana demonstra que o desejo mimético é o impulso desencadeador da violência, ou seja, que a violência é mimética. O surgimento e disseminação do desejo de mediação interna pode produzir uma série de atos de violência, desencadeada pelo desenvolvimento das rivalidades e conflitos. A violência é compreendida como um fenômeno da rivalidade humana que provém do desejo mimético. “Dois desejos que convergem para um mesmo objeto constituem um obstáculo recíproco. Qualquer mimese relacionada ao desejo conduz necessariamente ao conflito” (GIRARD, 1998, p. 185).

O desejo mimético, em *Taxi Driver*, pode ser observado nas relações triangulares de Travis com outros personagens. Em cada situação narrativa em que Travis deseja algo existe uma relação com o desejo ou mediação de um terceiro. Por exemplo, o desejo de ter um

namoro com Betsy é mediado por Tom, que passa a ser visto com um rival. Além desse desejo de apropriação do seu objeto, ou seja, de Betsy, Travis também passa a desejar algo metafísico. Como vimos no capítulo anterior, ele passa a desejar a violência como uma forma de alcançar uma autorrealização e prestígio. Em meio às relações triangulares do filme, o desejo mimético aparece também no desenvolvimento dos conflitos da trama e dos atos violentos de Travis.

Com a intensificação e propagação do desejo mimético, o objeto desejado, geralmente originário de uma mimesis de apropriação, parece perder seu valor; e a violência se torna o objeto de desejo dos indivíduos e recebe todo o valor de prestígio que os objetos recebem nas relações triangulares. Ao passo que os indivíduos vão se assemelhando em seu mimetismo, em seu desejo de violência e prestígio, ou, em outras palavras, em seu desejo de encarnar a violência soberana, o desejo mimético lança a comunidade numa crise sacrificial ou crise da ordem cultural, através da reciprocidade violenta. “No paroxismo desta crise, a violência é ao mesmo tempo o instrumento, o objeto e o sujeito universal de todos os desejos” (GIRARD, 1998, p. 183).

O termo crise sacrificial vem da leitura de Girard sobre o sacrifício, a partir de textos míticos e trágicos. Segundo o autor, nas sociedades arcaicas, quando se perdia a distinção entre a violência impura da reciprocidade violenta e a violência purificadora do sacrifício, a comunidade adentrava numa crise sacrificial. “A *crise sacrificial*, ou seja, a perda do sacrifício, é a perda da diferença entre a violência impura e a violência purificadora. Quando se perde esta diferença, não há mais purificação possível e a violência impura, contagiosa, ou seja, recíproca, alastra-se pela comunidade” (GIRARD, 1998, p. 67). No entanto, Girard amplifica a sua definição do termo:

A *crise sacrificial* deve ser definida como uma *crise das diferenças*, ou seja, da ordem cultural em seu conjunto. [...] não é apenas a segurança física que se encontra imediatamente ameaçada, mas a própria ordem cultural. As instituições perdem a vitalidade; a armação da sociedade desmorona e se dissolve; inicialmente lenta, a erosão de todos os valores precipita-se; toda a cultura ameaça desabar (GIRARD, 1998, p. 67).

Segundo Girard (1998, p. 67-68), a ordem cultural, ou social, é definido como um estado de harmonia e fecundidade da sociedade e está fundamentado num sistema organizado de diferenças, que dão aos indivíduos a sua identidade e a possibilidade de se diferenciarem em relação aos demais. Quando ocorre a perda generalizada das diferenças, a ordem cultural se desintegra, as hierarquias se dissolvem, e todos os valores se decompõem.

A crise da ordem cultural acontece porque o desejo mimético faz com que os indivíduos busquem ser como os demais e se tornem “gêmeos” ou duplos uns dos outros, deixando, assim, de lado suas diferenças e individualidades. Ao desejar o que o outro quer, o sujeito e o mediador passam a se assemelhar em suas personalidades e comportamentos, isto porque, cada um deles supõe que o outro detém as virtudes que possibilitará a posse do objeto desejado. “Na realidade, todas as diferenças desaparecem pouco a pouco. Em toda parte há o mesmo desejo, o mesmo ódio, a mesma estratégia [...]. À medida que a crise se exacerba, todos os membros da comunidade tornam-se gêmeos da violência” (GIRARD, 1998, p. 104).

Consequentemente, o desaparecimento das diferenças entre os indivíduos provoca a rivalidade, que, por sua vez, diminui ainda mais as diferenças entre eles e os conduz à violência. Com a crise, “a ordem cultural se decompõe na violência recíproca, e essa decomposição, em contrapartida, favorece a difusão da violência” (GIRARD, 1998, p. 71). Sendo assim, a crise sacrificial pode ser caracterizada pelo estado de perda das diferenças, desordem social e propagação do desejo de violência e das rivalidades. “Na crise sacrificial, não se deve relacionar o desejo a nenhum objeto determinado, por mais precioso que pareça, é preciso orientar o desejo para a própria violência” (GIRARD, 1998, p. 183).

Girard considera, como violência impura ou maléfica, toda violência recíproca e suscetível à vingança interminável, pois esta coloca em risco a sobrevivência da família, do grupo e da comunidade. “No fundo, qualquer impureza relaciona-se a um único perigo, à instalação da violência interminável no seio da comunidade” (GIRARD, 1998, p. 52). A violência impura provém da crise das diferenças causada pelo desejo mimético, que conduz os indivíduos à rivalidade e, consequentemente, à violência e à vingança. O desejo de violência e a vingança são como um vírus que contagia a toda vizinhança, e que vai aos poucos eliminando os indivíduos.

A vingança constitui portanto um processo infinito, interminável. Quando a violência surge em um ponto qualquer da comunidade, tende a se alastrar e a ganhar a totalidade do corpo social, ameaçando desencadear uma verdadeira reação em cadeia, com consequências rapidamente fatais em uma sociedade de dimensões reduzidas. A multiplicação das represálias coloca em jogo a própria existência da sociedade. Por este motivo, onde quer que se encontre, a vingança é estritamente proibida (GIRARD, 1998, p. 27).

A violência recíproca, manifestada através das vinganças e represálias, é um círculo vicioso de autodestruição dos seres humanos e da sociedade, isso porque, cada ato de violência gera outras agressões vingativas, que também produzem outras vinganças, e assim a violência impura contagia toda comunidade. A partir dessa perspectiva, é difícil manter a

sobrevivência humana e o desenvolvimento da cultura, pois, ao se instalar na sociedade, a violência recíproca não consegue morrer por si própria, ela apenas consegue produzir mais atos violentos intermináveis e, conseqüentemente, mais desordem social. “Uma vez que a violência tenha penetrado na comunidade, ela não cessa de se propagar e exacerbar. É difícil imaginar como essa cadeia de represálias poderia ser rompida antes do aniquilamento puro e simples da comunidade” (GIRARD, 1998, p. 89).

Como vimos no capítulo anterior, *Taxi Driver* representa uma Nova York decadente e em meio a uma intensa crise financeira, política e social. Essa representação nos indica para a crise da ordem social que é percebida por Travis, em *Taxi Driver*. Isso fica mais evidente nos discursos políticos do senador Palantine: “Nos encontramos numa encruzilhada histórica. Há muito tempo que tomamos caminhos errados. Os caminhos errados nos levaram à guerra, à pobreza, ao desemprego, à inflação” [01h34m39s - 01h35m20s]. Travis percebe essa crise social como o propagador das ondas de degradação moral e de violências recíprocas e como o indicador do perigo de destruição da cidade. Mas, em meio a tudo isso, ele acredita na existência de um mecanismo salvador para a cidade, por intermédio de uma violência purificadora que consiga se sobressair às demais. Como não consegue encontrar essa violência diferencial na sociedade, nem mesmo na força do Estado, ele mesmo começa a incorporar esse mecanismo salvador, que, por meio de sua ambiguidade, evidencia tanto elementos da vingança quanto do esquema sacrificial, que veremos mais detalhadamente abaixo.

A violência maléfica da crise sacrificial insere a humanidade num estado de perigo constante de autodestruição, pois as rivalidades violentas tendem a se disseminar rapidamente entre as pessoas. “Se as crises sacrificiais existem realmente, devem comportar um freio: é preciso que um mecanismo auto-regulador intervenha antes que tudo seja consumado” (GIRARD, 1998, p. 89). Para Girard, existe um dispositivo capaz de controlar e expulsar a violência recíproca do seio da sociedade, que ele denomina de mecanismo do bode expiatório. Assim, os conflitos deixam de ser de “todos contra todos” e passam a ser de “todos contra um”:

Ali onde, alguns instantes antes, havia mil conflitos particulares, mil pares de irmãos inimigos isolados uns dos outros, novamente existe uma comunidade completamente una no ódio que lhe é inspirado por um só de seus membros. Todos os rancores disseminados em mil indivíduos diferentes e todos os ódios divergentes vão convergir, de agora em diante, para um indivíduo único, a *vítima expiatória* (GIRARD, 1998, p. 105).

2.3. O mecanismo do bode expiatório e o sagrado: a força ordenadora da violência

Segundo Girard (1998, p. 105), o mecanismo do bode expiatório é tomado como a solução encontrada, pela comunidade, para conter a ameaça de violência generalizada e restaurar da ordem cultural. No entanto, esse mecanismo autorregulador é também uma forma de violência, pois inclui o uso controlado da violência para prevenir que a violência recíproca destrua a comunidade ou o indivíduo que se quer proteger. “Os procedimentos que permitem aos homens moderar sua violência são todos análogos: nenhum deles é estranho à violência. Poder-se-ia pensar que todos eles se encontram enraizados no religioso” (GIRARD, 1998, p. 36-37).

Girard defende que “a presença ou a ausência do sistema judiciário e dos ritos sacrificiais poderia distinguir as sociedades primitivas de um certo tipo de ‘civilização’” (GIRARD, 1998, p. 32). Nas sociedades arcaicas, o mecanismo do bode expiatório se manifesta através da religião e do sacrifício da vítima substituta, “que faz convergir as tendências agressivas para vítimas reais ou ideais, animadas ou inanimadas, mas sempre não suscetíveis de serem vingadas, sempre uniformemente neutras e estéreis no plano da vingança” (GIRARD, 1998, p. 30-31). E nas sociedades modernas, esse mecanismo é encarnado pelo Estado e o seu sistema judiciário, um organismo soberano e independente que substitui a parte lesada e que detém a exclusividade da vingança contra o culpado (GIRARD, 1998, p. 30). No sacrifício, a violência acontece sobre uma vítima substituta, e no sistema penal, contra o culpado do crime.

Como veremos abaixo, estamos lidando aqui com o argumento da noção de violência sagrada relativa à cultura que nos media a análise fílmica: embora não seja nosso objetivo problematizar o quadro conceitual que Girard nos fornece, o que se nos evidencia, por meio de *Taxi Driver*, é a ambiguidade entre ambos os registros – o arcaico e o moderno – como recurso dramático básico do desenvolvimento do personagem Travis no filme. A violência de Travis é constituída tanto de elementos da vingança soberana do Estado quanto da violência substitutiva do sacrifício. Ele vai incorporando, em cada situação violenta, modelos diferentes da violência purificadora conforme a sua necessidade circunstancial, utilizando-se também de elementos da violência recíproca, representada por meio da cena da troca de tiros entre ele e os cafetões, que aparecem como vítimas substitutas, os culpados legais e os seus rivais, como veremos no próximo capítulo.

Enquanto o sacrifício substitui o culpado pela vítima não vingável, o sistema judiciário assume o lugar do indivíduo ou grupo lesado e exerce sua vingança soberana sobre

o verdadeiro culpado. O bode expiatório é um mecanismo de substituição e tem como função apaziguar o “desejo de vingança sem despertá-lo em outra parte. Não se trata de legislar sobre o bem ou o mal, [...] mas de preservar a segurança do grupo eliminando a vingança” (GIRARD, 1998, p. 34).

O mecanismo do bode expiatório é definido como uma violência purificadora ou sagrada, que depende da desordem para poder ordenar e purificar a sociedade e que salva os seres humanos da destruição. O sacrifício e o sistema judiciário são formas institucionalizadas da violência purificadora, uma violência legitimada pela unanimidade, praticada por um dos seus representantes legais, e que não provoca a vingança interminável. Assim, a sociedade arcaica, que não possuem um sistema judiciário, é levada a adotar o sacrifício ritual como um dispositivo contra a disseminação da violência recíproca e maléfica.

É a comunidade inteira que o sacrifício protege de usa própria violência, é a comunidade inteira que se encontra assim direcionada para as vítimas exteriores. O sacrifício polariza sobre a vítima os germens de desavença espalhados por toda parte, dissipando-os ao propor-lhes uma saciação parcial (GIRARD, 1998, p. 19).

Com o sacrifício, as sociedades arcaicas conseguiam tirar o foco das relações sociais conflitantes concretas, onde o que interessa são as rivalidades miméticas, e se alicerçar no campo da linguagem simbólica, especialmente, na metáfora da vítima como a fonte do mal. “Os homens querem se convencer de que todos os seus males provêm de um único responsável, do qual será fácil livrar-se” (GIRARD, 1998, p. 105). O ritual do sacrifício direciona a violência autodestrutiva dos conflitos para uma única vítima, que, ao ser sacrificada ou expulsa, consegue purgar o mal da sociedade. Ao produzir um efeito catártico na unanimidade violenta, o ritual consegue purificar os germens do desejo de violência e impedir a vingança interminável. O sacrifício da vítima substituta aparece, então, como um mecanismo de restabelecimento da harmonia social e de descanso temporário das rivalidades miméticas.

O sacrifício oferece ao apetite da violência, que a vontade ascética não consegue saciar, um alívio sem dúvida momentâneo, mas indefinidamente renovável, cuja eficácia é tão sobejamente reconhecida que não podemos deixar de levá-la em conta. O sacrifício impede o desenvolvimento dos germens de violência, auxiliando os homens no controle da vingança (GIRARD, 1998, p. 30-31).

No sacrifício, a comunidade precisa escolher um inimigo interno comum, um indivíduo ou grupo que apresente um vínculo muito frágil com a sociedade, com o objetivo de descarregar, sobre ele, sua violência autodestrutiva e se livrar da crise sacrificial. O desejo

generalizado de violência da crise é transferido para uma única vítima, que é sacrificada ou expulsa da comunidade. “O desejo de violência é dirigido aos próximos; mas como ele não poderia ser saciado à sua custa sem causar inúmeros conflitos, é necessário desviá-lo para a vítima sacrificial, a única que pode ser abatida sem perigo, pois ninguém irá desposar sua causa” (GIRARD, 1998, p. 26). Para o sacrifício da vítima substituta alcançar o efeito desejado, é necessário que toda a comunidade se convença de que a vítima é culpada por toda desordem social, e que toda a violência das rivalidades miméticas seja transferida para ela.

Se todos os homens conseguirem se convencer que um único entre eles é responsável por toda mimese violenta, se conseguirem ver nele a “mácula” que a todos contamina, se forem realmente unânimes em sua crença, então esta crença se verificará. Pois não haverá mais, em lugar algum da comunidade, qualquer modelo de violência a ser seguido ou rejeitado, ou seja, a ser inevitavelmente imitado e multiplicado. Destruindo a vítima expiatória, os homens acreditarão estar se livrando de seu mal e efetivamente vão se livrar dele, pois não existirá mais, entre eles, qualquer violência fascinante (GIRARD, 1998, p. 107).

A escolha unânime da vítima substituta acontece por meio da imitação humana, pois assim como os indivíduos imitam na escolha do objeto de desejo de outros, eles também imitam na escolha da vítima expiatória. Do mesmo modo, a crise sacrificial, que surgiu da propagação do desejo mimético, é também finalizada por meio do mimetismo ritualístico. No sacrifício, não é a violência contra o verdadeiro culpado que interessa, mas contra as vítimas que não possuam o risco de serem vingadas.

Fazer do culpado uma vítima, significaria cumprir o próprio ato reclamado pela vingança, obedecendo estritamente as exigências do espírito violento. Imolando-se não o culpado mas um de seus próximos, rompe-se com uma reciprocidade perfeita, indesejável por corresponder claramente demais ao espírito da vingança. Se a contra-violência escolhesse o próprio violento, estaria participando de sua violência não mais se distinguindo dela. Já se constituiria numa vingança prestes a perder qualquer controle, lançando-se assim naquilo mesmo que desejaria evitar (GIRARD, 1998, p. 39-40).

Para o sacrifício alcançar seu objetivo, a vítima substituta precisa ter três características básicas: 1) não pode ser suscetível à vingança, ou seja, a sua morte não pode ter a possibilidade de ser vingada; 2) ser culpado pela crise – mesmo sendo inocente, a vítima é caracterizada, pela comunidade unânime, como a culpada do mal que atingiu a sociedade; 3) e ser uma pessoa marginal ou que apresente um vínculo muito frágil ou nulo com sua comunidade.

Se considerarmos, em um panorama geral do sacrifício humano, o leque formado pelas vítimas, iremos nos deparar com uma lista extremamente heterogênea: os prisioneiros de guerra, os escravos, as crianças e os adolescentes solteiros, os indivíduos defeituosos, ou ainda a escória da sociedade, como o *pharmakós* grego. Finalmente, em certas sociedades, temos o rei. [...] no seu caso é justamente essa posição, central e fundamental, que vai isolá-lo dos outros homens, colocando-o fora de qualquer casta. Ele escapa da sociedade “por cima”, assim como o *pharmakós* escapa dela “por baixo” (GIRARD, 1998, p. 24).

No entanto, logo após sua morte, o bode expiatório arcaico deixa de ser visto como um ser maléfico e passa a ser caracterizado como benéfico, apresentando, assim, uma dupla conotação antagônica, pois o bem e o mal são atribuídos à vítima expiatória.

De um lado, ele é visto como uma personagem lamentável, desprezível e mesmo culpado; é submetido a todo tipo de zombarias, insultos e, é claro, de violências; de outro lado, é rodado de uma veneração quase religiosa, desempenhando o papel principal em uma espécie de culto. Esta dualidade reflete a metamorfose da qual a vítima ritual, após a violência originária, deveria ser o instrumento; ela deve atrair toda a violência maléfica para transformá-la, através de sua morte, em violência benéfica, em paz e fecundidade (GIRARD, 1998, p. 124).

O bode expiatório, que até então era visto como a figura do mal, depois de ser sacrificado, torna-se um herói, uma figura sagrada que traz de volta a paz e a ordem social. A vítima expiatória é “aquela que sofre a violência sem provocar novas represálias, uma criatura sobrenatural que semeia a violência para em seguida recolher a paz, um salvador temido e misterioso, que adoece os homens para em seguida curá-los” (GIRARD, 1998, p. 112-113). A vítima tem, portanto, uma dupla característica antagônica de transgressor e de redentor, ela é a maldição que se transforma em algo benéfico depois de provar da violência sacrificial. A coletividade realiza uma dupla transferência sobre a vítima: a comunidade transfere para a vítima tanto a função de promotor quanto a função de consumidor da crise mimética.

No sacrifício, o sagrado revela-se na passagem da desordem para a ordem, no efeito de transcendência de um estado de caos e de domínio do desejo de violência para um estado de ordenação e de evacuação das tensões violentas. “[...] a produção do próprio sagrado e a transcendência que o caracteriza provêm da unanimidade violenta, da unidade social feita e refeita por meio da ‘expulsão’ da vítima expiatória” (GIRARD, 1998, p. 114). No entanto, tudo isso acontece por intermédio da violência, uma violência soberana e venerável, que é sacralizada pela unanimidade, justamente, por ela produzir o efeito de transcendência, o efeito de purificação e ordenação produzida pela violência.

Em síntese, o mecanismo do bode expiatório das sociedades arcaicas, o sacrifício aparece como uma violência sem riscos de vingança que elimina as rivalidades violentas e

tensões internas e que restaura a harmonia e unidade da comunidade. A coletividade vira-se contra uma vítima marginal, que é sacrificada para purgar o desejo de violência e trazer de volta a ordem social. A permanência da vítima expiatória no seio da comunidade representa a desordem social, e a morte ou expulsão da vítima representa o retorno da ordem e a manifestação do sagrado.

Podemos perceber, em *Taxi Driver*, a figura do bode expiatório por intermédio da metáfora do lixo, visto em várias cenas nas ruas da cidade, e da sujeira ou escória, presentes nos discursos de Travis. Ainda na cena citada anteriormente, enquanto Travis fala da chuva que limpou a sujeira cidade, uma *panorâmica*²⁷ mostra o interior do apartamento: as rachaduras na parede e na porta. Em outra cena, o *plano geral* mostra a relação do táxi de Travis com o lixo na rua (Figura 08). E na conversa com o senador Palantine em seu táxi, Travis diz que o que mais lhe incomoda na cidade é a “sujeira” pelas ruas e que é preciso que alguém a limpe e mande todo esse “lixo” para o inferno.



Figura 08 - O simbolismo do arcaico em Travis e a metáfora do lixo.

Nessa sequência, enquanto a narrativa sonora de *Taxi Driver* materializa os pensamentos de Travis, a narrativa visual, ao mostrar o interior do apartamento, revela, metaforicamente, o interior do personagem. As rachaduras da parede e porta e a aparência antiga do local simbolizam o aspecto arcaico da mentalidade Travis, ou seja, seu apreço pelo passado, por valores antigos, que estão, gradativamente, ficando ultrapassados no seu contexto social. Travis fala de uma sujeira e do lixo como metáforas das pessoas que vivem às margens da sociedade. O aspecto arcaico da mentalidade de Travis transforma pessoas marginais em potenciais bodes expiatórios, que precisam ser expulsos para que a ordem retorne, mesmo ele estando vivendo numa sociedade moderna.

²⁷ A *panorâmica* é o movimento que a câmera faz em torno de seu próprio eixo, sem se deslocar de seu ponto fixo.

Segundo Girard, nas sociedades modernas, o sistema judiciário substitui o sacrifício na função de controlar a propagação do desejo de violência e auxiliar na ordenação das sociedades. Em “sociedades como as nossas, que não possuem ritos propriamente sacrificiais, passam muito bem sem eles. É claro que a violência intestina está presente, mas nunca a ponto de comprometer a existência da sociedade” (GIRARD, 1998, p. 26). Assim como a religião e o sacrifício, o Estado e o sistema judiciário passam a representar institucionalmente a violência purificadora, que protege o grupo e afasta a ameaça do círculo vicioso da vingança.

Para nós esse círculo não existe. Qual razão desse privilégio? Uma resposta categórica para tal questão surge no plano das instituições: é o sistema judiciário que afasta a ameaça da *vingança*. Ele não suprime, mas limita-a efetivamente a uma represália única, cujo exercício é confinado a uma autoridade soberana e especializada em seu domínio. As decisões da autoridade judiciária afirmam-se sempre como seu domínio. As decisões da autoridade judiciária afirmam-se sempre como a *última palavra* da vingança (GIRARD, 1998, p. 28).

O sistema judiciário não elimina a violência recíproca, mas limita-a a uma vingança única, exercida por uma autoridade suprema e independente, que é sacralizada efetivamente pela sua especialidade máxima em conhecimentos legais e, por isso, cuja as decisões são sempre imperativos de uma vingança soberana. A penalidade judiciária se organiza em torno do culpado e do princípio da retribuição, “que será entretanto erigida em princípio de justiça abstrato, que os homens vão se encarregar de fazer respeitar” (GIRARD, 1998, p. 35).

Ao invés de tentar, como todos os procedimentos propriamente religiosos, impedir a vingança, moderá-la, eludi-la ou desviá-la para um objetivo secundário, o sistema judiciário *racionaliza* a vingança, conseguindo dominá-la e limitá-la a seu bel-prazer. Ele a manipula sem perigo, transformando-a em uma técnica extremamente eficaz de cura e, secundariamente, de prevenção da violência (GIRARD, 1998, p. 35-36).

A vingança do sistema judiciário é uma violência legítima, que se diferencia e se sobressai a qualquer violência ilegítima. “Somente uma transcendência qualquer, que faça acreditar numa diferença entre o sacrifício e a vingança, ou entre o sistema judiciário e a vingança, pode *enganar* duravelmente a violência” (GIRARD, 1998, p. 38). Assim, como no sacrifício, essa diferenciação só é possível através do sagrado, ou seja, de uma força simbólica vista como transcendente ou como superior ao homem e que detém o domínio sobre ele.

Fazem parte do conjunto da força simbólica transcendente, tanto a violência soberana quanto as normas e leis sociais ou religiosas, os quais têm a função de reprimir os desejos

conflitantes e ordenar a sociedade. Sem o sagrado, há o risco de que “sejam negligenciadas ou mesmo esquecidas as regras que, em sua benevolência, ele ensinou aos homens para permitir que se protejam dele próprio. Portanto, a existência humana é governada a todo momento pelo sagrado, regulada, vigiada e fecundada por ele” (GIRARD, 1998, p. 334).

No sistema judiciário, o princípio de justiça é semelhante ao princípio de vingança, mas, ela mascara sua violência recíproca com um princípio de justiça abstrato. A diferença entre o sistema judiciário e a vingança generalizada é que o poder judiciário não possibilita um contra-ataque. “O mesmo princípio funciona nos dois casos: a reciprocidade violenta, a retribuição. Ou esse princípio é justo e a justiça já está presente na vingança, ou então não existe justiça em lugar nenhum” (GIRARD, 1998, p. 28). Assim como no sacrifício, o poder judiciário está ligado ao princípio de vingança soberana ou sagrada, pois transfigura a violência recíproca, tida como maléfica, em uma violência benéfica, que contribui para manutenção da ordem e das hierarquias sociais.

Tão logo passa a ser exclusivo, o sistema judiciário começa a ocultar suas funções. Da mesma forma que o sacrifício, ele dissimula, embora ao mesmo tempo revele, aquilo que o identifica à vingança, uma vingança semelhante as das outras, diferente somente por não se perpetuar, por não ser ela própria vingada. No primeiro caso, a vítima não vingada por não ser a “boa” vítima; no segundo, ao contrário, é sobre a “boa” vítima que a violência se abate, mas com uma força e uma autoridade tais que nenhum contra-ataque é possível (GIRARD, 1998, p. 35).

A violência sagrada necessita da instituição do diferente, que emerge simbolicamente aos olhos da sociedade, para poder subsistir. “De fato, enquanto o puro e o impuro permanecem distintos, pode-se limpar mesmo as maiores máculas. Quando eles se confundem, nada mais pode ser purificado” (GIRARD, 1998, p. 54). O mecanismo do bode expiatório arcaico e moderno necessitam da separação entre o maléfico – a violência impura representada pela vítima substituta e o verdadeiro culpado – e o benéfico – a violência purificadora representada pelo sacrifício e o sistema judiciário.

No entanto, como vimos, a diferença entre as formas de violência impura e purificadora “está longe de ser absoluta: ela até inclui uma certa arbitrariedade, estando assim sempre ameaçada de desaparecer” (GIRARD, 1998, p. 57). Quando isso acontece, o sagrado não se concretiza, e a crise da ordem social se intensifica. Isso porque, para se manifestar, o sagrado necessita da instituição simbólica da diferença entre o impuro e o puro, entre o ilegítimo e o legítimo, que distingue o mecanismo do bode expiatório das demais formas de violência. Ao passo que as diferenças sociais começam a se dissolver com a propagação do desejo mimético e da violência indiferenciada, as hierarquias e as instituições passam a perder

o seu valor. Quando as instituições promotoras da violência purificadora não conseguem diferenciar sua violência ou conduta das demais, tidas como impuras e ilegítimas, sua violência não consegue impedir novos ataques violentos e nem restaurar a ordem social.

A crise sacrificial ou crise das instituições, em *Taxi Driver*, pode ser identificada na construção de um dos personagens policiais, principalmente na forma errônea que esse policial se comporta e no discurso de descrédito da função da polícia feito por Travis. Numa cena em frente ao prostíbulo, um policial aparece recebendo um suborno do cafetão Sport, possivelmente para o policial não o prender; e esse mesmo policial tem relação sexual com a adolescente Iris. No filme, a polícia, enquanto instituição ordenadora do Estado, parece estar contaminada com a degradação moral e social da cidade e parece não manter a separação entre o puro ou legítimo daquilo que é impuro ou ilegítimo. Por outro lado, o aspecto imaginário da narrativa, que revela os devaneios de Travis, revela que ele assume a figura de um policial, como forma de legitimar a sua violência.

O sistema judiciário, o mecanismo do bode expiatório moderno, assim como o sacrifício, é uma violência sem riscos de vingança e que tem a função de impedir a violência recíproca e restaurar a ordem social. Nas sociedades arcaicas, as pessoas “só conhecem esta violência sob uma forma quase inteiramente desumanizada, ou seja, sob as aparências parcialmente enganosas do *sagrado*” (GIRARD, 1998, p. 44). E nas sociedades modernas, ela mostra-se sob as aparências do princípio de justiça abstrato, também ligado ocultamente ao *sagrado*.

Já vimos que o religioso propriamente dito identifica-se com os diversos modos da prevenção: mesmo os procedimentos curativos estão impregnados de religioso, tanto em sua forma rudimentar, que quase sempre é acompanhada de ritos sacrificiais, quanto na forma judiciária. Num sentido amplo, o religioso coincide certamente com a obscuridade que envolve em definitivo todos os recursos do homem contra sua própria violência, sejam eles preventivos ou curativos, com o obscurecimento que ganha o sistema judiciário quando este substitui o sacrifício. Esta obscuridade não é senão a transcendência efetiva da violência santa, legal, legítima, ante a imanência da violência culpada e legal (GIRARD, 1998, p. 36-37).

O sacrifício e o sistema judiciário mascaram sua violência por meio da justiça sagrada, simbolizada por uma divindade, nas sociedades arcaicas, e por uma instituição soberana, nas sociedades modernas. Esse *sagrado* violento tem suas raízes em atos de violência que purifica e ordena a sociedade e sacraliza indivíduos. Os mecanismos violentos de ordenação social tanto os arcaicos quanto os modernos estão fundamentados no religioso e no *sagrado*. “A violência e o *sagrado* são inseparáveis. A utilização ‘ardilosa’ de certas propriedades da

violência, e em especial de sua capacidade de deslocar-se de um objeto a outro, dissimula-se por trás do rígido aparato do sacrifício ritual” (GIRARD, 1998, p. 32).

O religioso sempre procura apaziguar a violência e evitar que ela seja desencadeada. As condutas religiosas e morais visam à não-violência de uma forma imediata na vida cotidiana e, muitas vezes, de forma mediata na vida ritual, paradoxalmente por intermédio da própria violência. [...] O religioso primitivo domestica a violência, regulando-a, ordenando-a e canalizando-a para utilizá-la contra qualquer forma de violência propriamente intolerável, em um ambiente geral de não-violência e apaziguamento. Poderíamos dizer quase o mesmo a respeito do sistema judiciário (GIRARD, 1998, p. 33-34).

Segundo Girard, a religião e o Estado moderno utilizam-se de elementos essenciais da violência, mas obscurece esta violência com a máscara do sagrado, que tem seu fundamento no castigo violento sobre transgressor real ou ideal. Assim como a religião, o sistema judiciário detém as normas reguladoras e a violência purificadora, que têm a função de conter o desejo mimético violento e de restabelecer a ordem. O sagrado violento é compreendido como fundamento e o poder que forma e protege a cultura e a sociedade. A sobrevivência da vida humana em grupo depende, essencialmente, dessa força simbólica superior e transcendental.

Em suma, no filme *Taxi Driver*, para uma compreensão da manifestação da violência sagrada é necessário se ater à organização e dimensão simbólica dos recursos fílmicos, que constroem a metáfora da violência de Travis como transcendente e, simultaneamente, como benéfica e maléfica. O desejo mimético pode ser observado nas relações triangulares de Travis com outros personagens e aparece no desenvolvimento dos conflitos da trama e dos atos violentos de Travis. A crise da ordem social é percebida na representação fílmica de Nova York em meio a uma intensa crise financeira, política e social; e também na metáfora do lixo, que alude à desordem social e à figura do bode expiatório. A alusão ao bode expiatório está também presente nos discursos de Travis sobre o lixo e a escória da cidade. A crise sacrificial pode ser identificada na construção da instituição policial como parte da impureza moral e estando ligado a criminosos. Os dois tipos de instituição da violência purificadora, o arcaico e o moderno, que Girard diferencia através de suas formas distintas, eles aparecem nas facetas reais e imaginárias da violência de Travis e misturados em sua identidade ambígua, conforme veremos no próximo capítulo.

Assim, o método de análise fílmica desta dissertação toma a relação entre desejo mimético, violência e o sagrado como chaves de análise e interpretação. O desejo mimético é entendido como a categoria base para se chegar à compreensão sobre a violência, que, por sua vez, é fundamental para entender o sagrado, que também está relacionado com o desejo.

Temos, então, três noções principais que se complementam. Para a análise, são selecionadas e decupadas sequências-chave que permitam investigar detalhadamente as informações e sugestões vinculadas à manifestação das categorias da violência sagrada em *Taxi Driver*. No processo analítico, foca-se o olhar nos elementos narrativos: o enredo e a construção dos personagens, principalmente, o personagem Travis; e na linguagem simbólica do filme: os recursos visuais, sonoros, cênicos e narrativos que expressam um significado conotativo.

3. ANÁLISE DA VIOLÊNCIA SAGRADA NO FILME *TAXI DRIVER*

No primeiro capítulo, percebemos que *Taxi Driver* apresenta, através da configuração dos recursos fílmicos, estratégias de construções simbólicas muito importantes para a compreensão da violência sagrada. Tais recursos deixam de expressar apenas um sentido denotativo e passam a evidenciar também um sentido conotativo, que não é dito diretamente pelos elementos fílmicos, mas nos deixam a sugestão. Para que se possa perceber a dimensão sagrada da violência de Travis é necessário que se atente também para esse conteúdo implícito do filme.

Fundamentados no aporte teórico de René Girard, apresentado no segundo capítulo, acerca do conceito de “violência sagrada”, neste capítulo, buscamos analisar como a narrativa e a linguagem simbólica do filme se configuram para evidenciar a dinâmica da violência sagrada de Travis. Focamos nosso olhar analítico na organização audiovisual da narrativa fílmica e na estruturação do enredo, principalmente na constituição dos personagens; tendo em vista investigar a dinâmica do sagrado na violência de Travis, compreendendo esse sagrado como aquilo que o domina e que é proveniente do seu desejo mimético.

As reflexões realizadas nos capítulos anteriores se constituem como mediações para a análise do filme. O modo de organização dos elementos narrativos e audiovisuais de *Taxi Driver*, em torno da violência de Travis, nos aponta para uma metáfora de purificação e transcendência dessa sua violência, ao mesmo que revela a ilusão dessa mesma metáfora. Assim, o nosso objetivo consiste em demonstrar que a violência de Travis, em *Taxi Driver*, está impregnado com aspectos do sagrado. Como a análise não segue a ordem cronológica do filme, essa seção traz alguns fotogramas do filme e as descrições mais longas aparecem em formatação específica e acompanhadas pela minutagem delas no filme.

3.1. O contexto diegético e a dimensão social e pessoal da crise da ordem: a iniciação do sagrado violento

Taxi Driver representa a cidade de Nova York em um momento de crise política, financeira e social. A cidade convive com as transformações morais e sociais ocorridas na década de 1970, as consequências negativas da Guerra do Vietnã, o desemprego, a pobreza, o aumento dos índices de violência, etc. O filme mostra o táxi de Travis sendo atacado por alguns jovens negros e a violência banal entre dois idosos brigando na rua. Essas cenas evidenciam a violência generalizada e impura que permeia pela cidade. Essa representação de

uma cidade decadente simboliza a dimensão social da crise da ordem. A crise da ordem social aparece como o propagador da degradação moral, das violências recíprocas e como fruto do processo de indiferenciação social, que fica evidente nos discursos políticos do senador Palantine.

[00h50m16s – 00h50m36s] Num programa de TV, o senador Palantine fala de sua estratégia de campanha política, ele diz: “Quando criamos o nosso slogan, ‘Nós somos o povo’, eu queria dizer, ‘Deixem o povo governar’. Eu achei que estava sendo super otimista. Mas olha, com toda franqueza, agora eu estou mais otimista do que eu estava. Porque o povo, de uma forma impressionante, está atendendo ao desafio que eu lancei para ele. O povo está começando a governar”.

O slogan, “Nós somos o povo... Deixem o povo governar!”, da campanha de Palantine revela a existência de um sentimento de descrédito da política e das instituições sociais por parte da população, por essa razão o senador se coloca como um indivíduo parte da força popular quando relata que ele e o povo são um, uma mesma essência: “Nós somos o povo”. Também revela o processo social de indiferenciação entre o poder político e o poder popular, que provém da onda de escândalos envolvendo políticos, conforme pontuamos no primeiro capítulo. Os escândalos políticos fazem a população deixar de acreditar nas hierarquias e instituições sociais, as quais se mantêm existentes por meio do processo de diferenciação das demais forças. Quando não se consegue manter a diferença entre a hierarquia e a massa popular, as instituições perdem o seu poder e a sua vitalidade. No filme, não só a política aparece em crise, mas também a instituição policial, o próprio poder do Estado.

Em uma cena em frente ao prostíbulo, um policial aparece recebendo um suborno de Sport, para não ser preso, pois existem adolescentes trabalhando para ele como prostitutas. Esse mesmo policial mantém relação sexual com a adolescente Iris, é ele que sai do quarto de Iris quando Travis chega atirando nos cafetões. A construção desse personagem policial evidencia a conduta errônea da polícia, que, enquanto instituição ordenadora do Estado, parece estar contaminada com a degradação moral e social da cidade e parece não manter a separação entre o puro ou legítimo daquilo que é impuro ou ilegítimo. Essa crise na instituição policial aparece também no discurso de descrédito da função da polícia feito por Travis.

[01h24m57s – 01h27m03s] Travis e Iris estão na lanchonete. Iris pergunta: “Por que quer que eu volte para a casa de meus pais? Eles me odeiam. Por que que você acha que eu sair de casa? Não vão me querer de volta”. Travis diz: “Só que essa vida é um inferno. E você é uma menina. Tem que morar com seus pais”. Iris pergunta: “Já ouviu falar em libertação feminina?”. Travis retruca: “Libertação feminina o quê, garota? Você é uma menina. Deveria estar morando com seus pais. Deveria estar se enfeitando, começando a namorar. Deveria estar indo à escola”. A conversa continua. Travis insiste em perguntar para Iris o que ela vai fazer para poder abandonar o prostíbulo. Iris retruca: “O que que você quer? Que eu vá à delegacia?”. Travis responde: “A polícia não faz nada, você sabe disso”.

Travis demonstra não acreditar na justiça institucionalizada da polícia, que, enquanto uma força ordenadora do Estado, parece não estar cumprindo sua missão de resguardar a legalidade e a ordem social. Travis vê uma crise na diferença entre a legalidade da polícia e a ilegalidade do crime. A mistura entre o legítimo e o ilegítimo faz parte da crise sacrificial, ou seja, da crise das instituições sociais. Como vimos no segundo capítulo, essa separação é necessária para a manutenção das forças purificadoras e da ordem. Quando a polícia se mistura com os criminosos, “apaga-se qualquer distinção entre o puro e o impuro. Não há mais diferenças entre a boa e a má violência” (GIRARD, 1998, p. 54). O descrédito e indiferenciação social são partes da crise da ordem social, que aparece também representada no trabalho de Iris.

A adolescente Iris como prostituta é a representação mais expressiva da desordem social percebida por Travis. Ele não consegue aceitar que uma garota de apenas 12 anos saia de casa para ter uma vida independente. Para Travis, este fato se torna a maior evidência de que a sociedade em que vive está mergulhada em um intenso estágio de desordem. Travis não aceita que uma garota possa ter um papel ativo na sociedade e vê isso como uma forma de desestruturação social. Por isso, Travis quer convencer Iris a voltar para o seio de sua família, com o objetivo de começar a trazer de volta a ordem. Mas, a sua retórica não consegue esse feito, e ele precisa encontrar uma outra maneira de ordenação, pois as palavras por si só não conseguem produzir o início do retorno da ordem. Como vimos no capítulo anterior, o sagrado violento necessita do caos da crise da ordem social para poder se manifestar e realizar a ordenação da sociedade. No entanto, *Taxi Driver* explora não apenas uma desordem social, mas também uma desordem psicológica de Travis; e essa desordem social, percebida por ele, acaba por intensificar sua desordem mental.

Depois dos créditos iniciais do filme, Travis aparece entrando no escritório da empresa de táxi com uma jaqueta de fuzileiro da Guerra do Vietnã, para uma entrevista de emprego. Embora o filme não mostre nenhuma cena da guerra, a utilização da jaqueta de soldado de Travis simboliza a influência que a experiência na Guerra do Vietnã exerce sobre ele. A sua participação como fuzileiro na Guerra Vietnã contribuiu para o desenvolvimento de sua paranoia, deixando-o com dificuldade de reintegração à sociedade e com dificuldade para dormir. Sua paranoia do pós-guerra é percebida através da desconfiança com que ele age em relação às pessoas, dos seus delírios, do medo excessivo e insônia frequente, das crenças de ameaças fantasiosas, dos pensamentos e desejos obsessivos e irracionais. Travis, após retornar da guerra no Vietnã, traz consigo as marcas dessa experiência, que resultam em sua desordem mental, no seu isolamento do mundo ao seu redor e na sua insônia (JESUS; PINTO, 2018)²⁸.

No cinema pornô, esperando que o sono chegue, Travis diz: “12 horas de trabalho e ainda estou sem sono. Droga! Os dias seguem sem parar, não terminam. Eu sinto falta de uma direção na vida” [00h09m57s – 00h10m11s]. A insônia de Travis cria uma indiferenciação no tempo, no qual, dia e noite se transformam numa coisa só e os dias parecem ser todos iguais, nada muda, sempre a mesma rotina; e uma indiferenciação no espaço, no qual o espaço real e o onírico se confundem, por causa do seu estado constante de vigilância, sendo um reflexo de suas alucinações. Travis está sempre em um fluxo contínuo pelo tempo e espaço, não há uma diferenciação que lhe permita um descanso e uma ordenação de sua percepção, para ele não há diferença entre o dia e a noite, nem entre o devaneio e a realidade, tudo aparecem misturados. Além de sua paranoia e insônia, outro elemento que evidencia a desordem mental de Travis é o ambiente desorganizado de seu apartamento.

Mesmo sendo filmado em locais reais de Nova York, o filme traz uma significância em suas locações e ambientes. A própria realidade da cidade surge como um elemento narrativo e fortemente significativo para a constituição das temáticas do filme e dos personagens. Em várias cenas no interior de seu apartamento, Travis aparece em meio aos diversos objetos espalhados por todo o local. No decorrer do filme, a bagunça do apartamento parece aumentar. As diversas imagens de Travis em seu apartamento demonstram a relação entre ele e o seu ambiente, que, ao mesmo tempo, lhe influencia e revela a sua interioridade (Figura 09).

²⁸ Análise realizada no texto *Herói paranoico: uma análise psicológica do personagem Travis no filme Taxi Driver* para apresentação no VII Encontro de Pesquisadores Inicianes das Humanidades - IH! 2018, realizado pela UFS - São Cristóvão em julho de 2018.



Figura 09 - A desorganização do apartamento de Travis.

A desorganização do apartamento aparece como uma metáfora da desordem mental do personagem, provavelmente produzida pela experiência na guerra e alimentada pelos seus sentimentos conflitantes e pela desordem social percebida por Travis. Como pontuamos no capítulo anterior, para se trazer de volta a ordem, é necessário a manifestação de uma violência transcendente e com o poder de realizar a passagem de um estado de desordem para um estado de ordem. É nesse efeito de transcendência e dominação das circunstâncias que o sagrado se revela em *Taxi Driver*.

3.2. A narrativa audiovisual e as metáforas da violência sagrada em *Taxi Driver*

No primeiro capítulo, vimos que a incidência da luz vermelha no rosto de Travis sugere a sua violência, que, no primeiro bloco narrativo, aparece de forma latente. Os planos de seu rosto avermelhado aparecem no início, meio e fim do filme, respectivamente: na primeira aparição de Travis na trama, para indicar a violência como um dos seus aspectos psicológicos; no segundo bloco narrativo, depois dele ter tido contato com o passageiro traído, para evidenciar a sua contaminação geral com a violência; e, por fim, em sua última imagem no filme, para evidenciar o retorno de sua violência e perpetuar o ciclo interminável de sua violência. Os planos aproximados do rosto de Travis com a cor vermelha proveniente das fontes luminosas da cidade simbolizam a violência que o domina e que é vista, por ele, como exterior a si próprio. O vermelho que incide em Travis representa tanto o aspecto intrínseco de sua violência, pois aparece impregnado nele de tal forma que parece ser a própria cor de sua pele; quanto o aspecto transcendente, isso porque o vermelho é proveniente de elementos externos ao personagem (Figura 10).



Figura 10 - A cor vermelha no rosto de Travis no início, meio e fim da narrativa.

O vermelho é a cor do sangue, que só se torna visível quando é derramado, geralmente por meio de uma violação interna ou externa do corpo. O vermelho da cena inicial do filme já indica para o sangue que será derramado por Travis no momento de explosão de sua violência no prostíbulo, como veremos a diante. O sangue, como vimos no capítulo anterior, manifesta uma dupla conotação antagônica. O sangue derramado “ilustra de maneira notável toda a operação da violência [...]”. A metamorfose física do sangue derramado pode representar a dupla natureza da violência” (GIRARD, 1998, p. 52). Assim como o sangue está relacionado tanto com a vitalidade quanto com a destruição, a violência de Travis também manifesta um sentido benéfico e outro maléfico. Assim como o sangue, a chuva aparece como uma metáfora da violência sagrada de Travis.

[00h05m03s – 00h06m28s] Em seu apartamento, Travis aparece escrevendo num diário. Através da *voz off*, ele diz: “10 de maio, graças a Deus pela chuva que ajudou a tirar o lixo e a sujeira das calçadas. Estou trabalhando bastante agora, das 6 da tarde às 6 da manhã, às vezes até às 8 da manhã; 6 dias por semana, às vezes 7 dias por semana, é puxado, mas ocupa legal o meu tempo”. Na sequência, com seu táxi pelas ruas, os *planos detalhes* mostram partes do táxi amarelo com várias gotas d’água; enquanto isso, uma música de suspense está a tocar. Os *planos subjetivos* do olhar de Travis de dentro do táxi mostram as pessoas transitando pelas ruas. E, em *voz off*, ele revela os seus pensamentos: “Todos os animais aparecem à noite. Prostitutas, malucos, bichas, travecos, traficantes, viados. É doentio e venal. Tomara que um dia caia uma chuva de verdade para limpar essa escória das ruas” (Figura 11).



Figura 11 - Travis deseja uma chuva purificadora.

Como pontuamos no capítulo anterior, a escória e o lixo aparecem no filme como uma metáfora da desordem social e do bode expiatório arcaico, ou seja, aquilo que pode ser lançado fora sem fazer falta e que ainda traz benefícios. Em seu monólogo interior, Travis demonstra não aceitar as transformações sociais que estão a acontecer em sua volta, e intitula as pessoas marginais, ou seja, as pessoas fora dos padrões morais e sociais vigentes, como a sujeira e o perigo da cidade, ao chamá-las de animais, ou seja, de seres não humanos. Ele externa uma necessidade de expulsar essas pessoas da sociedade como se fosse a solução para a desordem social, transformando-as na figura do bode expiatório das sociedades arcaicas.

A fragmentação imagética do táxi, que não aparece em sua totalidade, a música de suspense e a cor amarela sugerem a chegada do perigo. Mas quem está chegando é Travis, ele é caracterizado como um ser perigoso. Destacamos, no primeiro capítulo, a cor amarela, a música de suspense e a metáfora do tique-taque da bomba-relógio como símbolos do caráter perigoso e maléfico de Travis. Esses elementos repetem-se em diversos momentos do filme e evidenciam a conotação maléfica que a violência de Travis representa para a cidade. Enquanto Travis revela, em seu monólogo interior, as pessoas marginais como figuras maléficas, a organização audiovisual da cena manifesta que Travis é o verdadeiro perigo. A conotação benéfica de Travis e da sua violência só aparece nas cenas finais do filme, através de sua sacralização por intermédio dos meios de comunicação de massa, que o transforma em um herói midiático, por causa de sua violência purificadora.

Já a chuva, que aparece no monólogo interior de Travis e na forma de gotas d'água nos *planos detalhes* do táxi, expressa a necessidade de limpeza social de Travis, a necessidade de uma violência purificadora, que ele mesmo passa a encarnar. De dentro de seu táxi, Travis

observa as pessoas e expressa o seu desejo por uma chuva purificadora, que talvez tenha sido inspirada pelo mito do dilúvio, uma chuva que venha para limpar tudo aquilo que ele vê como a sujeira da cidade. A chuva aparece como um objeto de desejo que é transfigurado como um símbolo da violência sagrada, com um poder para além dela. A chuva simboliza as características da violência de Travis: é vista como transcendente, exerce domínio sobre o homem e possui uma dupla conotação de benéfica e ordenadora, ao limpar a cidade, e de maléfica e desordenadora, ao trazer destruição às pessoas.

Travis trata a chuva como uma forma de violência vista como exterior ao homem e vinda do sagrado, com o poder de purificar e ordenar a sociedade. E parece não está satisfeito com a desordem social e a sua desordem mental. Então ele relata, no encontro com Betsy, a necessidade de se organizar e a possibilidade dele comprar até uma placa com a frase: “Um dia, eu ainda vou ser organizado”. Essa placa aparecerá em seu apartamento, num momento de tentativa de mudança de vida e de ordenação.

[00h53m28s – 00h57m51s] Em seu apartamento, Travis escreve em seu diário e, em voz *off*, relata: “8 de junho, minha vida deu outra reviravolta. Os dias passam com tanta regularidade, cada vez mais, que nenhum dia é diferente do outro. É uma corrente longa e contínua. Mas agora, de repente, uma reviravolta”. A câmera movimenta-se e mostra, na parede, a placa que diz: “*One of these days, I’m gonna get organiz-ized*” – que em português significa “Um dia desses, eu vou ser organizado”. Em seguida, Travis começa sua mudança. Pratinha leva-o para comprar armas de um contrabandista. No apartamento do contrabandista, Travis procura comprar uma *Magnum 44*, além de outras armas. O *travelling* lateral mostra os detalhes da *Magnum 44*, que aparecem em *plano detalhe* (Figura 12).



Figura 12 - Travis narra a reviravolta em sua vida.

Nessa sequência, em seu monólogo interior, Travis fala, novamente, sobre uma rotina de vida indiferenciada, sem nada que faça diferença entre os dias. Essa monotonia mórbida

alimenta a desordem de sua mente, que vive a procura de algo diferente, algo que dê significado à sua vida. A imagem da placa narra, justamente, sua tentativa de mudança e organização, que, dessa vez, será através da aquisição de armas. A tentativa de ordenação de Travis se dá por intermédio de armas, que representam a sua violência. O *plano detalhe* e o *travelling* lateral mostram a arma como algo grandioso e fascinante, ou seja, revelam o fascínio que Travis vê nela. A *Magnum 44* e as outras armas aparecem transfiguradas, pelo olhar de Travis, como algo, simultaneamente, precioso e temível, ou seja, como um utensílio venerado, um objeto sagrado. O fascínio da arma domina Travis e faz ele usá-la como uma forma de domínio sobre as circunstâncias. As armas aparecem como símbolos de dominação e prestígio.

Depois da aquisição das armas, Travis prepara alguns utensílios para guardar e esconder as armas pelo seu corpo. As armas, enquanto elementos externos a ele, tornam-se partes e extensões dele; demonstrando, assim, a natureza intrínseca de sua violência, embora ele a veja como uma força transcendente. Elas simbolizam também a violência tanto maléfica, ao ser instrumento de morte e vingança, quanto benéfica, ao ser instrumento de defesa e ordem. As armas sintetizam o sagrado violento, justamente, porque elas representam uma e dominadora, violência transcendental, benéfica e maléfica simultaneamente.

Em *Taxi Driver*, a linguagem simbólica dos recursos fílmicos materializa o ponto de vista, ou seja, o olhar de Travis sobre sua própria violência, a qual aparece como o motor do sagrado, é quem faz ele ser perigoso e venerável. A violência de Travis é, ao mesmo tempo, a essência que o domina e o seu instrumento de dominação das circunstâncias. Essa força dominante é caracterizada, a partir do ponto de vista de Travis, como algo exterior a si, como uma violência transcendente, representada, principalmente, pelas metáforas da chuva, da arma, do sangue e do vermelho. A violência de Travis liga-se, deste modo, ao aspecto dominante e transcendente do sagrado violento definido por Girard (1998), que pontuamos no capítulo anterior. A dinâmica do sagrado na violência de Travis se manifesta como uma força transcendental que o domina e que é um produto da transfiguração realizada pelo seu desejo. A violência e o prestígio quase sobre-humano que ele vê nela passam a ser o desejo mais intenso do personagem Travis e a força que o domina; conforme veremos a seguir.

3.3. Os personagens e as relações triangulares do desejo de Trevis: do vazio existencial aos conflitos internos antagônicos

3.3.1. Betsy, Tom e a mimesis de apropriação de Travis: uma tentativa de fuga da violência

[00h10m07s – 00h13m30s] Deitado em seu apartamento, Travis diz, em *voz off*: “Eu sinto falta de uma direção na vida. Não acredito que o objetivo seja o narcisismo²⁹ mórbido. Eu acho que eu preciso me tornar uma pessoa como todas as outras. A primeira vez que a vi foi no comitê central da campanha do Palantine, na rua 63. Ela estava com um vestido branco, parecia um anjo no meio daquela nojeira toda. Ela tá sozinha. Não podem tocar nela”. Enquanto Travis relata seu monólogo interior, a câmera, com uma leve lentidão na imagem, mostra Betsy aparece entrando no comitê do senador Palantine. Na sequência, Betsy e Tom aparecem conversando no comitê. E Travis aparece, num *plano conjunto*, observando-os de dentro do seu táxi. Betsy demonstra estar incomodada com o taxista parado na frente do comitê, e Tom, com ciúmes e tentando impressioná-la, pede para Travis sair de onde estava (Figura 13).



Figura 13 - O desejo de Travis por Betsy.

Travis é movido pelo desejo, que, desde as primeiras cenas, ele revela a sua natureza mimética ao dizer que precisa ser igual às outras pessoas. Mas de onde provém este desejo mimético? Travis relata sobre uma falta ou necessidade, que, para ser preenchida ou saciada, ele recorre ao desejo e à imitação de outras pessoas, as quais aparentam ter o que lhe falta. O desejo de Travis é “o desejo de um Eu que se sente extremamente ‘empobrecido’ e até espoliado” (GIRARD, 2011, p. 105). Ao revelar tão abertamente o seu desejo, Travis acaba por evidenciar o seu próprio vazio existencial.

No primeiro capítulo, vimos que Travis vive imerso em seu vazio existencial e solidão, na busca constante por algo que dê sentido para a sua vida, que parece monótona,

²⁹ Conforme explica Girard, o narcisismo é definido por Freud como a atitude de uma pessoa que toma a si própria como objeto de desejo (GIRARD, 2011, p. 103).

morna e pobre de significância. Esse seu vazio existencial, ou seja, esse seu Eu empobrecido é o terreno fértil de onde brota o desejo mimético de Travis, que passa a desejar com o objetivo de se livrar do narcisismo mórbido, do desejo doentio por si próprio, já que ele não vê nenhum prestígio em si mesmo. É o outro que tem esse prestígio que tanto ele sente falta. “O principal ‘negócio’ do ser empobrecido ou até mesmo inexistente é adquirir o Eu mais rico de que ele está desprovido ou, se preferirem, de se tornar ‘autossuficiente’ à custa do Eu” (GIRARD, 2011, p. 110).

Travis revela um desejo a partir do outro, de um mediador, nesse caso, as outras pessoas que ele observa no seu cotidiano como taxista nas ruas de Nova York. Ele vê as pessoas como possuidoras de uma autorrealização que ele sente falta, por isso decide imitá-las em seus modos de ser e estar no mundo. Travis passa a imitar o modo de vida da maioria, começando pelo desejo de ter um relacionamento amoroso com Betsy, inicialmente numa mimesis de apropriação do objeto. Ela representa, para Travis, uma possibilidade de mudança e de estabilidade emocional.

Betsy aparece no filme com um longo vestido branco, sendo idealizada como um anjo e a única coisa pura na cidade. A leve *câmera lenta* na imagem de Betsy e a narração de Travis em *voz off* revelam o caráter imaginário da aparição dela no filme. A caracterização de Betsy como pura e intocável é construída segundo o olhar de Travis. É o desejo de Travis que a transfigura em um ser quase celestial, ou seja, que lhe concede qualidades que não lhe são intrínsecas. Na cena seguinte, fica evidente a relação triangular do desejo transfigurador de Travis. O *plano conjunto*, que enquadra Betsy e Tom no comitê e Travis em seu táxi, evidencia a relação triangular de Travis e o seu desejo a partir de um terceiro, de um mediador.

Depois de rodar com seu táxi pelas ruas de Nova York e de observar as pessoas, Travis escolhe Betsy como objeto de sua paixão, que é desejada e cortejada por Tom, seu colega de trabalho. É o desejo de Tom que impulsiona o desejo de Travis por ela. Travis imita-o e também passa a desejá-la e a cortejá-la. O ciúme de Tom, demonstrado em sua atitude de fazer Travis parar de observar Betsy, apenas reforça, em Travis, a ideia de que Betsy, seu objeto de desejo, é realmente digna de ser desejada. Nessa relação triangular, quanto mais o mediador tenta afastar o sujeito desejante, mas ele vê motivos para desejar o mesmo objeto que o seu mediador. No entanto, um outro mediador e um outro desejo surge em meio a busca amorosa de Travis.

[00h16m57s – 00h17m40s] Na cafeteria, o *plano conjunto* enquadra Pratinha oferecendo uma arma a Travis, para ele usá-la em legítima defesa, mas ele rejeita a oferta. Em *plano detalhe*, Travis coloca um remédio efervescente em um copo d'água, que começa a borbulhar. O *primeiro plano* mostra Travis olhando fixamente para o borbulhar da água; enquanto isso, é aplicado um *zoom-in*³⁰ na câmera, que começa aproximar a imagem do rosto de Travis, até ficar em *primeiríssimo plano*³¹. Em seguida, no *plano detalhe* do copo d'água, é também aplicado um *zoom-in*, que aproxima a imagem do copo até que a imagem seja completamente preenchida pelo borbulhar da água (Figura 14).



Figura 14 - Pratinha oferece uma arma a Travis.

Nessa cena, Travis envolve-se em mais uma relação do desejo triangular, entre ele, Pratinha e a arma, um objeto físico que representa um desejo metafísico, o desejo de violência. Travis, ao negar a arma, reluta em não se render à violência, que estava adormecida nele. Mas, a construção imagética e montagem dos planos sugerem uma imersão na mente do personagem e revelam que a oferta da arma mexeu com os pensamentos de Travis, os quais, assim como a água, começam a borbulhar com o perigo de irrupção do desejo de violência, que, neste momento, é mediado por Pratinha. A violência já está em Travis, é parte constituinte do seu ser, mas a mediação de Pratinha vem para lançar a semente do desejo dessa violência neutralizada, da busca por um Eu mais poderoso que a arma pode lhe

³⁰ O *zoom* é um movimento interno da objetiva da câmera que altera o campo de visão. Quando o objeto da imagem é aproximado, chama-se de *zoom-in*, e quando o objeto parece se afastar, chama-se *zoom-out*.

³¹ O *primeiríssimo plano* enquadra o personagem, aproximadamente, do queixo até a cabeça.

proporcionar. Porém, tentando fugir de seus instintos violentos, Travis prefere, neste momento, se render à paixão do que à violência. Mas, as circunstâncias insistem em lhe atrair para a busca desse Eu poderoso violento, ao se encontrar com Sport e Iris.

3.3.2. Iris, Sport e a nota de 20 dólares: o desejo de poder de Travis e a necessidade da violência

[00h30m47s – 00h31m51s] Em uma de suas viagens de táxi, enquanto deixa um passageiro e se prepara para sair com o carro, Iris entra em seu táxi tentando fugir de Sport e pede para Travis ir em frente com a viagem. Sport chega e tira a garota à força do carro. Ele joga, no banco do táxi, uma nota de 20 dólares e pede que Travis esqueça o que viu. Travis, em *primeiro plano*, surge olhando para a nota, que aparece em *plano detalhe*. Pela manhã, Travis guardar o táxi na garagem. Novamente, a nota aparece em *plano detalhe*, no banco do carro. Numa *panorâmica* vertical, a câmera mostra Travis, em *primeiro plano*, olhando para a nota. Depois a câmera acompanha o movimento da mão dele indo pegar a nota. Mas, em vez de guardá-la com as outras notas dentro de sua caixa de dinheiro, Travis guarda a nota deixada por Sport no bolso esquerdo de sua jaqueta (Figura 15).



Figura 15 - Travis a olhar para nota de 20 dólares sobre o banco do táxi.

Na sequência descrita, os *planos detalhes* na nota evidenciam a significância dela para Travis, e o movimento da câmera narra a relação entre Travis e a nota. Sua atitude de não guardar a nota de 20 dólares com as demais conclui a transfiguração que ele realiza sobre a

nota, que, mesmo sendo uma nota qualquer, ele vê nela algo especial e guarda-a separada. Depois de presenciar Sport exercendo poder sobre Iris, ao tirá-la de seu táxi, Travis é afetado pelo desejo deste mesmo prestígio, que é simbolizado através da nota de 20 dólares, dada em troca da não reação de Travis. Esse desejo de prestígio ou poder sobre Iris fica mais evidente na cena em que Travis vai até o prostíbulo pela primeira vez.

[01h18m25s – 01h24m45s] Ao chegar ao prostíbulo, Travis e Iris entram no quarto. Travis puxa assunto com ela. Iris quer ter relação sexual, mas ele não quer. Travis diz: “Caramba, você não tá querendo sair daqui? Ainda não entendeu por que eu vim aqui?”. Iris responde: “Eu acho que estou entendendo, sim. Eu tentei entrar no seu táxi uma noite e agora você quer me levar embora. É isso?” Travis diz: “É. Por quê? Você não está querendo ir?”. Iris afirma: “Eu posso ir embora quando eu quiser”. Eles continuam a conversar. Ao sair do quarto, Travis devolve, para um dos cafetões, a nota de 20 dólares deixada por Sport em seu táxi.

Travis deseja Betsy, que o rejeita, e rejeita Iris que quer ter relação com ele. Ele não a deseja, o seu desejo é tirá-la do prostíbulo assim como Sport a tirou de seu táxi, mas ela não aceita ir embora. Ao imitar o comportamento de Sport, Travis toma Sport como o seu mediador e rival na busca de poder sobre as circunstâncias e sobre Iris. Travis tenta tirar Iris do prostíbulo e ajudá-la, com o objetivo de conseguir adquirir um pouco do Eu poderoso que ele vê em Sport, e de fugir de seu vazio existencial, do seu Eu empobrecido. Tirar Iris do prostíbulo passa a representar, para Travis, a possibilidade de dignificação pessoal e social, uma dignificação quase sobre-humana. Ao devolver a nota de 20 dólares, Travis demonstra a sua escolha de não se subordinar ao domínio de Sport e a sua decisão de reagir, de também exercer poder sobre o cafetão. Mas, essa rivalidade só aparece com força depois que Travis se decepçiona com Betsy, seu objeto amoroso.

[00h33m12s – 00h40m00s] Travis leva Betsy ao cinema. Chegando lá, Betsy percebe que é um cinema pornô, mas Travis nega: “Não, não. Vêm muitos casais a este cinema. Todos os tipos de casais”. Betsy, então, concorda em entrar para ver o filme. Ao iniciar a sessão, o filme começa mostrar imagens de nudez e sexo. Betsy sente-se incomodada com as imagens e sai da sessão. Travis vai atrás dela pedindo para ela ficar, mas não consegue. Na sequência, Travis aparece conversando com Betsy por telefone. Ele tenta se desculpar com ela e marcar um novo encontro, mas não obtém

êxito. Betsy inventa desculpas para não se encontrar com ele e passa a não mais atender os seus telefonemas. Na próxima cena, Travis aparece entrando furioso no local de trabalho de Betsy, que fica assustada. Gritando com ela, ele diz: “Você tá no inferno! Vai morrer como todo mundo morre, no inferno! Você é igualzinha aos outros... Agora eu percebo o quanto ela é igual aos outros, fria e distante”.

O cinema pornô é uma das distrações de Travis. Constantemente, ele aparece no cinema tentando fugir de sua insônia. Ao frequentar o cinema pornô, Travis percebe que muitos casais também vão assistir filmes naquele lugar. Carente de outras referências de locais e de atividades para casais, ele decide ir com Betsy para uma sessão naquele tipo cinema. No entanto, sua impotência em desenvolver relacionamentos e suas referências contrárias às de Betsy fazem com que ela o rejeite. Esse acontecimento, então, desperta a fúria de Travis contra ela.

Sentindo-se traído por causa das mentiras de Betsy, Travis dilata sua decepção e raiva sobre ela, através das palavras, as quais revelam que ela, na verdade, não era aquilo que ele projetou, ou seja, que ela não era aquele ser quase angelical que o seu desejo criou em sua imaginação. Quando Travis fica conhecendo melhor sobre Betsy, ela deixa de parecer com a figura angelical que ele primeiro imaginara, e o prestígio sobre-humano visto nela se dissolve. A rejeição e as mentiras de Betsy acabam desconstruindo a imagem transfigurada que Travis tem dela. Essa “‘bem-aventurada autonomia’ e a ‘autossuficiência’ do objeto desejado são falaciosas. Ninguém jamais teve delas uma experiência efetiva. São uma miragem do desejo, que as atribui erroneamente ao objeto desejado” (GIRARD, 2011, p. 112).

O conhecimento verdadeiro sobre o seu objeto de desejo deixa Travis furioso e decepcionado e faz ele se sentir traído por Betsy, mas, na verdade, ele não se dá conta de que está sendo traído pelo seu próprio desejo, que concede uma qualidade não real ao objeto desejado. Esse sentimento de traição faz ele ameaçar Betsy de morte e vai conduzi-lo a assumir sua identidade violenta, pois, como não consegue saciar seu desejo de apropriação do objeto, ele acaba trocando a paixão pela violência, mas, como veremos mais adiante, essa violência passa a ser uma violência protetora. O contágio geral de Travis com o desejo de violência ocorre quando ele pega um passageiro que também se sente traído.

3.3.3. O passageiro traído, a *Magnum 44* e o retorno de Pratinha: a dominação do desejo de violência de Travis

[00h40m01s – 00h44m04s] Um passageiro pede pra Travis parar o táxi em frente a um prédio. Travis para e desliga o taxímetro, mas o passageiro faz ele religar o taxímetro e ordena para que fique quieto. Enquanto Travis permanece em silêncio olhando para o passageiro pelo retrovisor do carro, o passageiro relata a traição da esposa e faz seu discurso violento: “Eu vou matar aquela safada. O que que você acha? Hum? Eu perguntei, o que que você acha? Não, não responda. Não tem que dizer nada. Eu vou matá-la com uma pistola *Magnum 44*. Eu tenho uma *Magnum 44* e vou matá-la com esta arma. Você já viu o estrago que uma *Magnum 44* faz no rosto de uma mulher? Desfigura completamente. Não dá nem pra reconhecer. É o que vou fazer com o rosto dela. Agora, já pensou o estrago que ela faz na vagina de uma mulher? Tem que ver o estrago que uma *Magnum 44* faz numa vagina!”.

O passageiro relata seu conhecimento sobre os estragos de sua arma e coloca curiosidades na mente de Travis com as suas indagações. Existe uma relação de mestre e discípulo entre Travis e o passageiro traído, que está sempre falando como Travis deve se comportar e fazendo-lhe alguns questionamentos. Por ser seu cliente e estar pagando a corrida do táxi, o passageiro se coloca num nível superior a Travis, que passa a obedecer as suas ordens, ele só não faz responder aos questionamentos do passageiro. Naquele momento, ele não consegue exteriorizar nenhuma reação ou ponto de vista, ele apenas interioriza aquela situação e todo aquele discurso violento, que acaba por influenciá-lo. Conforme explica Girard, “quem quiser evitar a doença, deve evitar o contato com os doentes. Da mesma forma, é de bom alvitre evitar os contatos com a fúria homicida caso não se faça questão de também ser tomado por ela [...] (GIRARD, 1998, p. 46). O contato com o discurso violento do passageiro instala efetivamente, em Travis, os germens da violência, que estavam adormecidos. Travis é totalmente contaminado pelo vírus da violência, que já borbilhava em seu ser, querendo irromper desde a oferta da arma por Pratinha.

[00h51m19s – 00h57m33s] Depois de quase atropelar Iris e de vê-la saindo com outros homens, Travis, em seu monólogo interior, diz: “A solidão me seguiu a vida toda, em todo lugar. Bares, carros, calçadas, lojas, em toda a parte. Não tem saída. Eu sou um homem solitário”. Em seguida, ele aparece escrevendo em seu diário e relata uma reviravolta em sua vida. E na sequência, aceitando a antiga oferta de Pratinha, compra uma *Magnum 44* e outras armas, de um contrabandista.

Com seu fracasso de se apropriar do seu objeto de paixão, e, assim, poder se livrar do seu vazio, Travis começa a aceitar a sua condição de solitário e a sua incapacidade de possuir relacionamentos amorosos. Então ele se lança em direção ao objeto que o passageiro parece lhe indicar, a arma *Magnum 44*, que, como vimos, aparece transfigurada como um objeto sagrado. A transfiguração da *Magnum 44* e das outras armas é realizada através do desejo de Travis, dos devaneios do sujeito desejante, que vê uma qualidade no objeto que não lhe é intrínseca. Travis imita o passageiro traído, pois a *Magnum 44* é a arma citada pelo passageiro anteriormente. Portanto, ele abandona sua mimesis de apropriação por Betsy e entrega-se efetivamente ao seu desejo metafísico de prestígio e de violência, que é transfigurada como algo sagrado, por intermédio do seu desejo.

O passageiro e Pratinha tornam-se os mediadores de Travis e evidenciam a dupla conotação da arma e de sua violência. Pratinha influencia Travis a comprar e usar uma arma para sua defesa, para algo benéfico; já o passageiro o afeta para usar a arma como instrumento de vingança e de morte. A violência já estava interiorizada em Travis. A oferta da arma de Pratinha e o discurso violento do passageiro traído apenas contribuem para a exteriorização de sua violência, que aparece na compra das armas, apenas funcionam como um gatilho para ela se evidenciar. Travis é afetado por eles e começa a dar vazão para a sua identidade violenta, que é reforçada através de sua imitação ao agente federal que faz a segurança do senador Palantine.

Em um dos comícios do senador Palantine, Travis fica perto de um agente secreto federal do senador e começa a agir como se estivesse também observando a multidão, assim como o segurança. Travis conversa com o agente e demonstra querer ser também um agente federal. Travis, então, começa a imitá-lo; e, a partir dessa cena, começa a se comportar como um agente secreto do governo, como um representante da força ordenadora do Estado, conforme veremos mais adiante. O desejo de ser um agente federal transfigura a violência de Travis em uma violência purificadora. A cada imitação, o desejo mimético de Travis vai absorvendo todas as forças que se mostram superiores e transcendentais – a chuva, o agente federal, o sacrifício, a arma – e incorporando a sua violência, a qual vai sendo, cada vez mais, transfigurada em algo soberano e sagrado.

O objeto de desejo de Travis “muda a cada aventura, mas o triângulo permanece” (GIRARD, 2009, p. 26), ou seja, há sempre uma relação triangular. Travis concede aos seus objetos desejados uma beleza e um fascínio que não lhes são intrínsecos, mas emanados dele próprio, de sua energia subjetiva que transforma elementos da realidade cotidiana em elementos transfigurados, carregados de encanto. É nessa força subjetiva e simbólica, ou seja,

nos devaneios solitários de Travis, que o sagrado e o transcendente habitam e de onde eles irradiam na realidade, que Travis vê como sem sentido, sem beleza, e menos interessante. O desencantamento só acontece quando emerge o verdadeiro conhecimento sobre os objetos desejados, como ocorre com Betsy. O resultado desse desencantamento é o aumento dos conflitos internos de Travis, que não consegue lidar com a realidade e nem com os seus sentimentos contraditórios.

3.3.4. Os rivais imaginários e os conflitos antagônicos da mente de Travis

[00h24m54s – 00h26m10s] No seu encontro com Betsy na lanchonete, Travis pergunta: “Você gosta daquele seu colega?”. Betsy responde: “Ele é legal”. Travis refaz a pergunta, e ela diz: “Ele é engraçado, é bom no faz. Ele é legal, mas tem alguns probleminhas”. Travis também dá a sua opinião sobre Tom: “Eu já penso diferente, eu acho que ele tem uns problemões. Ele concentra a energia dela no lugar errado. Quando eu entrei e vi vocês dois conversando, deu pra ver nitidamente que um não tinha nada a ver com o outro. Nada”. O diálogo continua e Travis volta a falar sobre Tom: “Eu não engulo aquele cara que trabalha com você. Quer dizer... não é que eu não goste dele, só acho ele meio bobo. Acho que ele não respeita você”.

Na sua busca de apropriação de Betsy, o seu objeto desejado, Travis começa a ver Tom como um rival e a demonstrar seu ódio por ele. Boa parte das falas de Travis, no encontro com Betsy, é sobre Tom. Está com o objeto desejado parece não lhe satisfazer, pois ele, a todo o momento, está trazendo Tom ao assunto e à cena, por meio de seu discurso. Parece que a satisfação de Travis está no duelo com o seu rival e não na apropriação do objeto, que aparece como uma desculpa para que se inicie um combate, uma disputa de poder. O mesmo acontece com Sport, que também passa a ser visto como seu rival, mas, dessa vez, o desejo metafísico de prestígio aparece camuflado na disputa pelo domínio sobre o futuro de Iris.

No encontro com Iris na lanchonete, Travis tenta convencê-la a voltar para a sua família e acusa Sport de ser um assassino e drogado. Ele diz para Iris: “Você trabalha para um cafetão escroto que te usa” [01h24m57s – 01h26m28s]. Os insultos e acusações feitos por Travis equivalem aos golpes de um combate físico, mas esse combate verbal não chega a ser recíproco, pois apenas Travis os considera como rivais. A rivalidade de Travis é acalmada, pois ele percebe que Betsy não se interessa por Tom. Já a rivalidade com Sport prossegue,

pois ele não consegue convencer Iris a sair do domínio de Sport, e vai culminar no duelo armado entre ele e os cafetões no desfecho da trama.

Embora o filme mostre Travis tratando Tom e Sport como seus rivais, a verdadeira arena de conflitos é a mente caótica de Travis, que a obra está sempre buscando revelar, como vimos no capítulo primeiro. A rivalidade maior de Travis é um duelo entre os seus sentimentos contraditórios, entre o seu Eu violento e o seu Eu não-violento, e é uma força desordenadora que afeta a sua existência. “Os sentimentos ‘contraditórios’ são tão violentos que o herói não é mais capaz de dominá-los” (GIRARD, 2009, p. 65). As suas duplas identificações antagônicas começam a guerrear internamente pelo controle de seu ser. Seus conflitos se intensificam quando Travis passa a acreditar que a única forma de conquistar o prestígio desejado é através da violência, da qual ele vinha fugindo.

[01h05m47s – 01h07m46s] Sozinho em seu apartamento, em *plano americano*, Travis está em frente ao espelho vestindo sua jaqueta de soldado. Ouve-se um som de tique-taque de relógio a tocar. Em *primeiro plano*, Travis olha para sua imagem no espelho e diz: “Fui mais rápido do que você, seu miserável. Eu te vi primeiro, seu merda, seu merda. O quê que você quer? Eu tô parado aqui. Primeiro você. Primeiro você. É a sua vez”. Ele puxa sua arma rapidamente e continua: “Nem tenta, desgraçado. Tá falando comigo? Tá falando comigo? Tá falando comigo? Tá falando com quem então? Aqui não tem mais ninguém. Porque aqui só tem eu. Você tá falando com quem? Tá me achando com cara de babaca? Ah, é? Hã, legal”. Novamente ele puxa a arma e aponta para o espelho. Travis encerra seu diálogo consigo mesmo e começa seu monólogo interior: “Tá aqui um homem que não vai aturar mais. Um homem que enfrentou a escória, as vadias, a sujeira, o lixo. Tá aqui alguém que reagiu. Tá aqui” (Figura 16).



Figura 16 - Travis encena um duelo com seu inimigo imaginário.

Na cena descrita, o *plano americano* mostra-nos que Travis está pronto para o duelo. O vazio humano do apartamento, o espelho e os diálogos de Travis expressam a encenação de

um duelo com seu inimigo imaginário, que ele vê na sua própria imagem no espelho. Sua performance em frente ao espelho representa uma guerra que se passa no seu interior, mas que, posteriormente, acaba afetando a sociedade. Sua imagem no espelho revela a dupla identidade antagônica de Travis, que oscila entre uma identidade pacífica e uma identidade violenta. Travis entra num intenso e extremo conflito consigo mesmo, no qual o verdadeiro inimigo é a sua mente transtornada.

O espelho simboliza a ambiguidade e as suas duplas identificações antagônicas de Travis. Ao mesmo tempo em que Travis revela seus preconceitos e aponta para a degradação moral da sociedade, ele demonstra não tratar essas pessoas com indiferença e não vê problema em se frequentar cinemas pornô. Ao mesmo tempo em que ele se diferencia dos demais, ele também se mostra inserido naquilo que ele condena. Ao mesmo tempo em que ele revela um apreço por valores arcaicos, ele demonstra uma tentativa de acompanhar as mudanças sociais. Ele é realmente uma “contradição ambulante”, “metade verdade, metade ficção”, conforme relata Betsy.

A narrativa de *Taxi Driver* demonstra que Travis está sempre envolvido em relações triangulares e que seu desejo começa como uma mimesis de apropriação, ou seja, ele deseja inicialmente um objeto físico, que é Betsy, mas depois este desejo torna-se algo metafísico, pois ter uma namorada já não importa – isso fica claro quando Travis rejeita ter relação sexual com Iris –, agora o importante é a cobiça e disputa pela encarnação da violência soberana e purificadora e pela busca de prestígio. A violência é a ponte posta entre Travis e a conquista de prestígio e de autorrealização. O desejo mediado de Travis é o mecanismo ativador de seus conflitos internos antagônicos e de sua violência, que ele a mascara com o sagrado. O desejo de violência domina-o completamente e se concretiza como absoluto na sua mente.

3.4. A violência e a ambiguidade de Travis no mecanismo do bode expiatório: entre o sacrifício e a força do Estado

Diante de sua impotência em conquistar Betsy e persuadir Iris, Travis entra num conflito interior, que o deixa cada vez mais perturbado mentalmente. O discurso do passageiro traído impulsiona Travis a se vingar de Betsy, isso porque ele também se sente traído, por causa das mentiras e rejeição dela. Mas, por outro lado, ele ainda demonstra gostar dela, pois, ao passar perto do comitê do senador, ele olha para o lugar no qual ela trabalha, na intenção de revê-la. Por isso, Travis ainda se mostra relutante à violência, e vai até a cafeteria pedir ajuda para Mago, em busca de um meio que consiga conter a sua violência.

[00h44m04s – 00h49m45s] Na cafeteria, estão seus colegas taxistas. Em *plano americano*, Travis aparece entrando na cafeteria. Ao passar pela catraca, o *plano detalhe* mostra a palavra *stop*. No momento em que Mago diz já ir embora, Travis chama-o para conversar fora da cafeteria. No *plano geral* da frente da cafeteria com sua iluminação avermelhada, a palavra *stop* reaparece na camisa vermelha de um jovem na calçada. Angustiado, Travis pede, para Mago, um conselho que pudesse tirar umas ideias esquisitas de sua mente. Mago tenta aconselhá-lo, mas não obtém sucesso. Eles despendem-se. E a câmera segue no carro de Mago, enquanto Travis segue no caminho oposto. A câmera abandona-o (Figura 17).



Figura 17 - A necessidade de contenção da violência de Travis.

Na sequência descrita, o *plano americano* – muito usado em filmes de faroeste – evidencia o duelo interno de Travis. O *plano detalhe* do *stop* da catraca revela a importância dessa palavra naquele momento. O *spot* na camisa do jovem reforça essa importância. Essa construção imagética representa a necessidade de contenção da identidade violenta de Travis. Ele próprio tem a consciência disso e vê Mago como um possível guia espiritual, que traria a possibilidade de contenção de seus desejos violentos. Mas, as palavras de sabedoria de Mago não conseguem ser úteis para conter as ideias estranhas de Travis, ou seja, os germens de violência da sua mente. A iluminação cênica na cor vermelha predomina no ambiente assim como a violência predomina em Travis. O abandono da câmera e a incapacidade de ajuda de Mago expressam o sentimento de abandono e desamparo de Travis em relação aos meios sociais de contenção dos desejos violentos. Parece que nem um guia espiritual e nem a

tecnologia, ou melhor, nem os sistemas religiosos e nem os modernos conseguem lhe oferecer uma solução satisfatória para prevenir, controlar ou purgar os seus desejos violentos que não seja necessário se utilizar da própria violência.

[01h32m45s – 01h33m46s] Travis surge colocando fogo em umas flores sobre a pia, em *plano conjunto*. As flores começam a queimar e passam a ocupar toda a imagem através do *plano detalhe*. Em outro *plano detalhe*, dessa vez da carta feita para Iris, Travis coloca algumas notas sobre a carta. Travis narra, em *voz off*, o conteúdo dela: “Querida Iris, este dinheiro deve bastar para a sua viagem. Quando ler isto, eu estarei morto. Travis”. Travis guarda a carta com o dinheiro no envelope e diz: “Agora eu vejo o rumo que eu deveria ter tomado na vida há muito tempo. Não é que eu queira, é que eu nasci pra isso” (Figura 18).



Figura 18 - O fogo, o dinheiro e o domínio do desejo de violência sobre Travis.

Nessa cena, o *plano conjunto* mostra a relação entre Travis e as flores, simbolizando a sua fragilidade. Os *planos detalhes* reforçam a importância significativa das flores em chamas e da carta com o dinheiro. A imagem das flores em chama expressa a ideia de que a identidade frágil e vulnerável de Travis foi consumida pelas chamas do desejo de violência. Já o dinheiro para a saída de Iris do prostíbulo representa tanto o preço de sua “libertação” pago por Travis quanto o poder que ele deseja exercer sobre ela. Em seu monólogo interior, ele despede-se de Iris e prediz a sua morte, revelando, assim, ter consciência do perigo que o jogo da violência pode trazer para quem entra nele; mesmo assim, ele se diz predestinado a manifestar sua identidade violenta. Na tentativa de assumir o domínio das circunstâncias, ele encarna a violência soberana e sagrada e começa a escolher seus bodes expiatórios, como se fosse um sacerdote e um justiceiro – um anjo vingador, que veio vingar o seu deus, ou melhor, a sua honra, a sua própria violência. O primeiro escolhido para ser morto é o senador Palantine.

No entanto, o senador nunca fez nenhum mal a Travis que justificasse seu ódio por ele. Ao recebê-lo em seu táxi, Travis demonstra alegria ao conhecer o senador, além de ser seu cabo eleitoral e eleitor, mas isso sob a influência de Betsy. E na cena final do filme, ao receber Betsy em seu táxi, ele externa a sua torcida pela vitória de Palantine nas eleições. Então por que esse ódio de Travis contra o senador Palantine? Seria o senador um bode expiatório? Ou um objeto da inveja de Travis, que vê no senador um Eu do qual ele deseja adquirir? Diante da constituição ambígua da narrativa do filme, as duas hipóteses podem ser verdadeiras.

O processo de substituição do sacrifício possibilita uma explicação sobre a fúria de Travis contra o senador e sua tentativa de assassiná-lo. Uma outra explicação seria o sentimento de inveja de Travis que o faz entrar em rivalidade com o senador, na busca por prestígio. Como vimos, a inveja e a busca por um Eu poderoso fica mais evidente na relação de Travis com Sport. No filme, acreditamos que as duas hipóteses se misturam. O sacrifício protetor, a vingança pessoal e a inveja conflitante aparecem emaranhados no fluxo de ambiguidade de Travis e da própria narrativa. Um fluxo contínuo, no qual nada se diferencia, assim como ele percebe a temporalidade dos dias: “Nenhum dia é diferente do outro. É uma corrente longa e contínua”. No entanto, nos deteremos, inicialmente, na figura do bode expiatório, mas sempre trazendo à tona a busca de Travis por um Eu poderoso que o faz assumir sua violência.

Depois de ser abandonado por Betsy e ser contagiado pelo desejo de vingança do passageiro traído, Travis decide se vingar de Betsy, mas de uma forma indireta. Ele substitui Betsy, o verdadeiro objeto de sua cólera, pelo o senador Palantine, que passa a ser visto como a potencial vítima substituta de sua violência, uma violência protetora, quase que sacrificial, que protege Betsy da fúria violenta de Travis. Conforme vimos no capítulo anterior, o sacrifício “desvia a violência de certos seres que se tenta proteger, canalizando-a para outros, cuja morte pouco ou nada importa” (GIRARD, 1998, p. 13). E dentre os escolhidos como bode expiatório, estão os que vivem à margem da sociedade e a figura do rei, que tem um papel de destaque que o diferencia dos demais. Palantine parece ser essa figura de destaque ao ser o candidato preferido para a presidência dos Estados Unidos. Mas, como no sacrifício a vítima não poder ser suscetível à vingança, a tentativa de assassinato do senador é frustrada, pois os seus vingadores, os seguranças, já estavam lá para vingá-lo. Então, Travis é levado a transferir a sua violência para outro bode expiatório. Essa nova vítima expiatória é Sport e os demais cafetões de Iris.

[01h25m27s – 01h29m25s] Em sua conversa com Iris na lanchonete, Travis acusa Sport de ser um assassino, um drogado e alguém que usa ela para ganhar dinheiro. Travis pergunta para Iris o que ela vai fazer para conseguir abandonar o prostíbulo. Iris retruca: “O que que você quer? Que eu vá à delegacia?”. Travis responde: “A polícia não faz nada, você sabe disso”. A conversa continua, e ele volta a falar sobre Sport: “Ele é o tipo mais baixo que existe nesse mundo. Alguém tem que tomar uma providência. Ele é a escória da terra. É o pior explorador que eu já vi em toda minha vida”. Iris convida Travis para ir viver com ela numa comunidade, mas Travis não aceita e, justificando-se, ele diz: “Eu faço um trabalho pro governo. O táxi é só um bico”. Iris pergunta: “É da Narcóticos?”. Travis responde: “Eu tenho cara de policial?”. Sorrindo, Iris diz que sim. Travis afirma ser um policial e que irá se afastar dela por uns tempos.

Podemos perceber a figura do bode expiatório por intermédio da metáfora da escória da terra, presente nos discursos de Travis, e sendo o que mais lhe incomoda na cidade. O aspecto arcaico da mentalidade Travis, ou seja, seu apreço pelo passado e valores antigos, transforma pessoas marginais em potenciais bodes expiatórios. Para Travis, Sport além de ser seu rival na busca pelo domínio sobre Iris, passa a ser visto como o pior entre aqueles que Travis considera como a escória que contamina a cidade. Sport é caracterizado como representante máximo da crise da ordem social, como um bode expiatório, ou seja, o indivíduo que precisa ser expulso da sociedade para que a harmonia e ordem retornem. A violência não saciada de Travis procura por uma outra vítima alternativa, “que não possui característica alguma que atraia sobre si a ira do violento, a não ser o fato de ser vulnerável e de estar passando a seu alcance” (GIRARD, 1998, p. 13).

Essa vítima substituta é o cafetão Sport e os outros cafetões, os quais cumprem os critérios do sacrifício: ser marginal, não vingável e culpado do mal. Isso porque, segundo a mentalidade de Travis, eles são a escória da cidade, ou seja, são seres marginais que não farão falta à sociedade, pelo contrário, suas mortes trarão benefícios; também são seres culpados diante da lei, por causa da situação de prostituição infantil de Iris, e Travis ainda os consideram como assassinos; e a chance de vingança pelas suas mortes é quase nula, mas não impossível. Travis faz de suas vítimas as causas do mal e os transgressores das normas, na intenção de obscurecer de si próprio desejo de violência e justificar os seus atos violentos. No entanto, Travis não tem medo do contra-ataque da vingança e nem tem medo de usá-la, assim

como a faz o sistema judiciário. Ele é um ser ambíguo que transita livremente entre os diversos sistemas de violência.

Travis não acredita na justiça institucionalizada da polícia, mas se intitula como uma figura policial, que, ao contrário do sistema policial vigente, mantém a separação entre o que é puro do que é impuro. Para Travis, é necessário que uma violência realmente diferenciada aconteça efetivamente, para que se manifeste o sagrado e a justiça, e a ordem e a paz retornem. Travis passa a agir como um justiceiro escolhido para purificar o mundo e trazer de volta a ordem social. A violência domina-o e é usada por ele para dominar as circunstâncias. Travis, então, assume a figura de um policial, como forma de legitimar a sua violência. Travis é uma mentalidade ambígua que evidencia, simultaneamente, um aspecto de arcaico e um aspecto de moderno. Na manifestação de sua violência purificadora, ele se utiliza tanto de características do sacrifício quanto do sistema penal do Estado.

Ao se diferenciar das demais pessoas, nas cenas iniciais, Travis acaba se identificando como uma potencial vítima expiatória de sua sociedade. Ao desejar ser como as outras pessoas e participar da indiferenciação, Travis tenta fugir dessa sua identificação. Ele realiza uma fuga da figura do bode expiatório e recusa ser vítima de sua própria sociedade. No entanto, como ele não consegue ser como as demais pessoas, ele se utiliza dessa sua diferenciação para se identificar com a violência diferenciada do mecanismo do bode expiatório: o sacrifício e a violência do Estado; passando a agir como um sacrificador e um policial, principalmente depois de seu primeiro ato de violência ser recebida com gratidão.

Numa mercearia, Travis mata um homem negro, que queria assaltar o dono do estabelecimento. Ele fica com medo de ser preso por não ter porte de arma, mas o ato de Travis é recebido com gratidão pelo comerciante, que o libera de sua responsabilidade legal. Esse acontecimento cria, na mente de Travis, a afirmação da sua violência como purificadora e sagrada, pois é venerada. O negro aparece como parte do grupo de bode expiatório arcaico que Travis quer exterminar da cidade, juntamente com as demais figuras marginais. Mas, com esse crime, Travis se torna o bode expiatório moderno, que precisa ser contido antes que continue espalhando sua violência.

[01h11m27s – 01h12m50] Enquanto ouvimos o senador proclamando seu discurso, a câmera nos mostra imagens de uns prédios com estilo arquitetônico historicista³² e

³² O estilo arquitetônico historicista designa, em geral, toda a reaplicação e ressignificação de formas e técnicas extraídas de produções arquitetônicas antigas.

outros com características do estilo modernista³³. Travis ouve, de seu táxi, o discurso do senador Palantine na praça. Enquanto ocorre o comício, Travis, em *voz off*, relata sobre um cartão que escreve para seus supostos pais. Travis relata que trabalha para o governo, em algo secreto e sigiloso. Diz ganhar bem e namorar Betsy (Figura 19).



Figura 19 - Imagem dos prédios de Nova York.

Na cena descrita, o estilo arquitetônico historicista, que faz alusão ao passado, e o estilo modernista, que traz a ideia de uma busca pelo progresso, simbolizam o contraste entre o aspecto arcaico e o moderno da personalidade de Travis. E a mistura entre edificações de estilos arquitetônicos diferentes fazem alusão ao estado de espírito caótico e da ambiguidade de Travis (JESUS; NOGUEIRA, 2019)³⁴. Travis, depois de assassinar o homem negro, inventa uma história e passa a viver nela. Ele incorpora um agente secreto, representante legal da violência purificadora do Estado. A realidade e o imaginário misturam-se. O arcaico e o moderno misturam-se.

A realidade e a modernidade não conseguem satisfazer Travis, então ele recorre ao sonho e ao arcaísmo, numa simbiose na qual os elementos não se destroem, mas se complementam sem apagar suas particularidades. Seu papel de taxista representa sua identidade pacífica, já o papel imaginário de policial federal representa sua identidade violenta, uma violência diferenciada, legítima e purificadora. Travis é um assassino que se considera um administrador da violência justiceira e sagrada, um sacerdote e um policial, que se concretiza no momento do assassinato dos cafetões.

³³ O estilo arquitetônico modernista é, geralmente, caracterizado pela ideia de racionalização e funcionalidade dos projetos artísticos e pela a rejeição ao repertório formal do passado.

³⁴ Análise realizada no texto *As marcas do passado e do progresso: o uso da arquitetura no cinema para publicação no livro Cinema e Interdisciplinaridade: convergências, gêneros e discursos - volume 3* (2019).

[01h37m22s – 01h45m58s] Como não consegue assassinar o senador Palantine, Travis vai ao prostíbulo. Na porta do local, Travis encontra com Sport e provoca-o. O cafetão irrita-se e dá-lhe um chute, e Travis revida, dando-lhe um tiro. Logo após, Travis entra no prostíbulo e atira no velho cafetão. Depois, Travis é atingido, por Sport, com um tiro no pescoço. Travis atira até matar Sport e vai em direção ao quarto de Iris, mas o policial cliente de Iris, que estava com ela no quarto, atira no braço de Travis, que, imediatamente, dá vários tiros no policial, que cai morto. Travis entra no quarto, mas o velho cafetão segura em sua perna, fazendo-o cair; então, ele pega uma arma e dá um tiro na cabeça do velho. Travis todo ensanguentado tenta se matar, mas a arma está sem munição. Ele senta-se no sofá do quarto de Iris, e, neste momento, a polícia chega ao local. Em *primeiríssimo plano*, Travis faz o sinal de uma arma com a mão ensanguentada, encosta-a em sua cabeça e faz o som de tiros com a boca, representando a sua morte. Em seguida, a *câmera alta total*³⁵, assumindo o ponto de vista do alto, movimenta-se e mostra o quarto cheio de velas, Iris abaixada e com medo, Travis sobre o sofá e os cafetões mortos. A câmera, através de diversos movimentos, mostra o sangue que se espalhou pelas paredes e chão daquele lugar (Figura 20).



Figura 20 - A violência e o sangue derramado no prostíbulo.

³⁵ A *câmera alta total* ocorre quando a câmera filma seu objeto de cima para baixo, e o ângulo entre o plano do chão e o eixo da objetiva se aproxima de 90° (JULLIER; MARIE, 2009, p. 26).

Toda a sequência de provocação e de troca de tiros entre Travis e os cafetões representa um combate físico da rivalidade mimética, na busca pela conquista e encarnação da violência triunfante e sagrada. As velas espalhadas pelo quarto e os corpos ensanguentados vistos do ponto de vista do alto criam uma atmosfera quase sacrificial, uma metáfora do altar sacrificial com velas e as vítimas expiatórias. A *câmera alta* sugere que aquela ação é contemplada por alguém que está do alto, talvez por uma divindade. Esse ato violento do personagem é visto, por ele, como uma incumbência dada do “alto”. Mas, Travis não professa nenhuma religião; a divindade que lhe dá a ordem de matar é a sua própria violência, que o domina; e a sua moralidade é apenas uma máscara para o seu desejo de violência. O movimento de câmera, ao mostrar a grande quantidade de sangue que se aspergiu pelos corredores daquele lugar, cria uma metáfora do sangue e da violência de Travis como algo que vem do alto, como a chuva purificadora que Travis almejava que caísse sobre a cidade e limpasse toda a sua sujeira.

[01h45m58s – 01h47m35s] No apartamento de Travis, o movimento de câmera mostra uma TV e uns recortes de jornais colados na parede, em um está escrito: “Taxista enfrenta marginais”, na tradução para o português. Ouve-se, em *voz off*, o pai de Iris narrar a carta que fez para Travis: “Não há dinheiro que pague o que fez, devolvendo a nossa Iris... Agora nossas vidas voltaram a ter sentido”. Em outro jornal diz: “Taxista Herói”, e mostra a foto dos pais de Iris vendo o noticiário da TV. Narrador e jornais dizem que Travis está em coma (Figura 21).

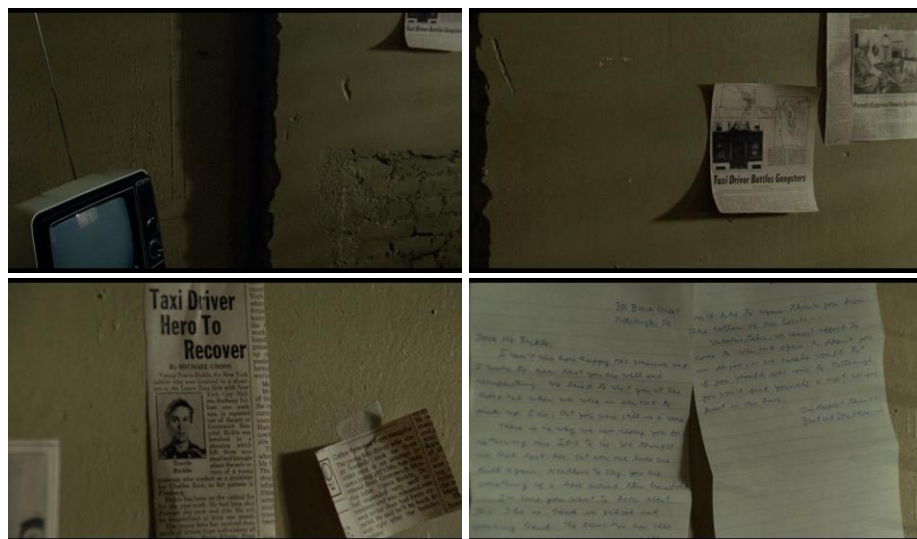


Figura 21 - Travis aparece como herói nos jornais.

Nessa cena, o pai de Iris expressa sua gratidão a Travis, que passa a ser venerado por matar os cafetões e salvar Iris da prostituição, ou seja, por causa de sua violência redentora e justiceira. Semelhantemente à unanimidade violenta do sacrifício, a mídia aparece com um caráter unificador da sociedade, por intermédio do espetáculo midiático da violência de Travis e a reconstrução da totalidade da vida moral com o retorno de Iris para sua família; e um caráter sacralizador de indivíduos, através da veneração da violência de Travis e sua caracterização como um herói. A mídia, com seu caráter unificador e mediador, aparece como uma metáfora da unanimidade violenta do sacrifício e também como uma metáfora da mediação do desejo de Travis. Desde as cenas iniciais até as finais, a TV está presente no cotidiano de Travis. Na TV, ele assiste: Palantine dizendo que chegou a hora do povo governar; vários casais dançando ao som de uma música romântica; e um casal discutindo a separação. E Travis demonstra ser afetado por aquilo que assiste na TV.

Assim como o trabalho de Iris no prostíbulo simboliza a desordem social vista por Travis, o retorno de Iris para a sua família, por sua vez, representa o retorno da ordem social e moral da cidade de Nova York. Já figura do herói midiático que Travis se tornou concretiza a sua busca por um Eu poderoso e sobre-humano, que ele só vê encontrar através da violência. A busca por uma autossatisfação desenfreada por intermédio do desejo conduz Travis à violência, que precisa chegar ao nível do sagrado para poder ter sentido pra ele. A busca de um relacionamento, a busca de ajudar Iris, a aquisição das armas e o desejo de violência são todos meio de se chegar a uma autossatisfação sobre-humana, de um ser divino autossuficiente.

Mas Travis morreu ou não? Depois dessa cena, tudo o que acontece é parte da realidade diegética ou um último devaneio de Travis? O filme traz não só um final ambíguo, mas também quase toda a sua narrativa é construída entre um paradoxo entre a realidade diegética e o imaginário de Travis, como vimos no primeiro capítulo. E é esse imaginário que o possibilita transcender sua realidade insignificante e vazia. Deste modo, independente da hipótese assumida sobre o final do filme, Travis consegue uma redenção, uma sacralização, uma autorrealização, um sentido de vida através de sua violência, seja tudo isso um acontecimento de sua realidade ou um produto de seu imaginário. Sua violência consegue produzir um efeito catártico nos seus desejos e sentimentos conflitantes, trazendo, assim, um momento temporário de estabilidade mental e afetiva, “um alívio sem dúvida momentâneo, mas indefinidamente renovável” (GIRARD, 1998, p. 31).

[01h47m35s – 01h50m45s] Depois do massacre no prostíbulo, Travis reaparece conversando com seus colegas na rua. Betsy entra no seu táxi, e ele leva-a até a casa dela. Ela puxa assunto. Do retrovisor, ele vê o rosto encantado de Betsy, com o olhar fito nele. Ela fala que leu sobre ele nos jornais e pergunta se ele está bem. Travis diz que não foi nada demais e que os jornais exageram nas notícias. Depois de chegar em seu destino, Betsy pergunta para Travis sobre o quanto que ela lhe deve. Ele não cobra e vai embora. Ao olhar repentinamente no retrovisor, o rosto de Travis aparece fortemente avermelhado, e ele olha como se tivesse visto algo estranho acontecendo.

Durante a viagem, a expressão de Betsy e o tom suave de sua voz demonstram que ela está fascinada pelo ato heroico de Travis. Travis decide não cobrar nada de Betsy, pois a dívida dela já foi paga com a morte de Sport. A vida de Betsy custou o preço de sangue do cafetão e do próprio Travis. Mas, o retorno do vermelho no rosto dele evidencia que a violência ainda está nele e que, a qualquer momento, o círculo de violência mimética de Travis pode reiniciar, e ela pode voltar, a qualquer momento, a ser alvo da cólera e do amor sagrado de Travis, que tem o poder tanto de proteger quanto de destruir.

3.5. “Tchau, matador!”: Concluindo

Na análise, verificamos que *Taxi Driver* apresenta o desejo mimético e a mídia como os elementos sacralizadores da violência de Travis, que, na realidade diegética ou em seu imaginário, deixa de ser um assassino para se tornar um herói. A chuva, a arma, a luz vermelha incidente e o sangue são utilizados como uma metáfora da violência sagrada de Travis. O filme também demonstra a ilusão da eficácia purificadora da violência e a ambiguidade da violência sagrada de Travis, que incorpora tanto elementos do mecanismo arcaico e moderno do bode expiatório como também da violência impura das rivalidades miméticas.

A ambiguidade entre o mecanismo arcaico e moderno do bode expiatório aparece como um recurso dramático para o desenvolvimento do personagem Travis, que incorpora aspectos das diferentes formas de violência purificadora – tanto de elementos da vingança soberana do Estado quanto da violência substitutiva do sacrifício –, utilizando-se também de elementos da violência recíproca, apresentada na cena da troca de tiros no prostíbulo. Travis vê a violência como a única forma de transcender a insignificância de sua realidade e de potencializar o seu Eu vazio e empobrecido.

O desejo mimético aparece, em *Taxi Driver*, como uma estratégia narrativa para desenvolver os conflitos do protagonista e sua relação com os demais personagens. Na angústia de sua impotência de concretizar seu desejo por Betsy, Travis passa a reconhecer a sua incapacidade de ter uma vida normal como os demais e a se conformar com sua solidão, evidenciado em seu monólogo interior e no vazio de determinadas imagens. Ele, então, abre mão da apropriação de seu objeto físico e passa a desejar algo metafísico, algo que transcenda a sua realidade e dê um novo significado a sua vida, algo que lhe proporcione uma autorrealização e um pouco de prestígio.

Esse algo desejado é a violência transfigura em uma força venerável e transcendental, que é percebida através das metáforas audiovisuais da narrativa. Travis acredita ser uma força de contenção do mal, um sacrificador e policial; mas é ele quem deveria ser contido, pois está dominado pelo desejo de violência. Ele é o bode expiatório, ou melhor, uma revolta do bode expiatório que não aceita essa identidade e se reveste com a máscara de um representante da justiça e do sagrado. Travis expressa uma ambiguidade entre a violência sagrada do arcaico e do moderno e entre essas formas de violência purificadora e a violência recíproca das vinganças pessoais.

A violência de Travis incorpora tanto elementos do sistema arcaico quanto do sistema moderno de violência purificadora como também da violência impura das rivalidades; chegando até ser quase impossível uma separação rigorosa desses elementos. Essa ambiguidade faz parte do próprio modo de construção do personagem e da narrativa audiovisual, que evidencia sua própria ambiguidade e que se organiza para materializar a complexa mente de Travis. O sagrado da violência de Travis não está na distinção entre a violência purificadora e impura, mas no efeito catártico de seu desejo violento, que a sua violência consegue produzir temporariamente em si próprio, seja essa violência um sacrifício, uma força legal ou uma vingança pessoal. Travis incorpora todas essas formas de violência em uma forma de violência sagrada não institucionalizada, que é vista por ele como transcendente. A violência de Travis, em *Taxi Driver*, está impregnada com aspectos do sagrado, evidenciado por meio da organização dos elementos narrativos e audiovisuais do filme, que revela uma metáfora de purificação e transcendência dessa violência. Embora o filme materialize a percepção do personagem de sua violência como transcendente, a obra sempre nos aponta para o caráter intrínseco da violência sagrada de Travis, revela, ao mesmo tempo, a ilusão dessa mesma transcendência.

O filme representa a incapacidade humana de dominar a sua própria violência por intermédio de meios não análogos à violência. A violência é a força humana maior, a força

mais atraente, uma força quase onipotente e onipresente. Quanto mais Travis se move pela vida noturna de Nova York, mais ele se move em direção à violência, que acaba sendo uma força maior do que ele, da qual não consegue fugir e nem renunciar. Onde quer que vá, a violência está lá, atraindo-o através de coisas que parecem banais. A força violenta se desencadeia do nada e se torna quase impossível de se conter sem se utilizar da própria violência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A violência do personagem Travis, em *Taxi Driver*, partilha de um aspecto de sagrado? Na presente dissertação, o nosso objetivo principal foi investigar a dinâmica da violência sagrada no filme *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese. Partindo da hipótese de que Travis encarna uma forma de violência sagrada, realizamos uma análise fílmica fundamentada no aporte teórico de René Girard, sobre a relação da violência e o sagrado por intermédio do desejo mimético, e focalizada no desenvolvimento dos personagens, principalmente de Travis, e nos elementos da narrativa audiovisual da obra. Depois de percorrer esse caminho metodológico, podemos afirmar que o filme *Taxi Driver* revela o personagem Travis como a personificação de uma forma de violência sagrada, uma forma de violência sagrada proveniente do desejo mimético e constituída por aspectos ambíguos que se complementam.

Nosso primeiro olhar sobre *Taxi Driver*, no primeiro capítulo, ajudou-nos na percepção da dimensão simbólica e da ambiguidade da narrativa, que mistura realidade e imaginário, e da ambiguidade do personagem Travis, que expressa valores e sentimentos contraditórios. A compreensão desses conteúdos latentes e dessas ambiguidades foi essencial para podermos entender a forma que a violência sagrada se manifesta no filme. Na contextualização de *Taxi Driver*, a representação da Nova York decadente, de meados dos anos 1970, já nos indicava para uma crise da ordem social, matéria prima do sagrado violento. A breve biografia de Martin Scorsese possibilitou-nos perceber sua impressão sobre a relação entre a violência e o sagrado em alguns de seus filmes. No entanto, reconhecemos que esses elementos contextuais poderíamos ser mais bem desenvolvidos, que por uma questão de tempo e priorização do objetivo principal, acabamos indicando mais superficialmente.

O conceito girardiano do sagrado violento como algo intrínseco ao ser humano nos permitiu relacionar a violência e o sagrado em *Taxi Driver* e identificar a violência de Travis como uma força sagrada, que aparece não de forma institucionalizada, mas de forma individualizada na dinâmica interna de Travis. O conceito de desejo mimético nos levou a observar que as relações triangulares do desejo de Travis são sempre relações de busca de prestígio mediada pela violência, que é transfigurada em força sagrada pelo seu desejo. Com isso, a análise fílmica nos apontou para um sagrado, em *Taxi Driver*, que envolve um paradoxo de contaminação total de Travis pelo desejo e de purificação desse mesmo desejo, e que é violento, pois aparece como produto da violência. Um sagrado violento que precisa do caos, da crise e do vazio de Travis para se manifestar e, assim, ordenar e significar o seu ser.

No entanto, esse efeito catártico da violência aparece como temporário, e Travis aparece novamente dominado pelo desejo de violência. *Taxi Driver* trouxe-nos um ponto de vista sobre o modo como certos indivíduos violentos mascaram sua violência com o sagrado, a justiça e valores morais.

Nossa investigação, através de uma análise descritiva do filme *Taxi Driver*, nos propiciou um amadurecimento teórico sobre a relação entre violência e o sagrado. *Taxi Driver* reforça a hipótese girardiana de que o mecanismo deflagrador da violência é o desejo humano, que, por sua vez, aparece como uma tentativa humana de fuga de seu vazio, da sua solidão, do seu “eu” empobrecido e do seu “narcisismo mórbido”. O filme também teoriza a violência como um elemento natural do ser humano e uma parte constituinte do ser: “é o que somos”, mesmo quando é visto como algo transcendente; e como um instrumento de defesa, de morte e de poder.

A relação entre a teoria e o filme nos possibilitou perceber que os duplos antagônicos como os produtores da violência aparecem tanto na teoria mimética de Girard, como personagens da crise sacrificial, quanto em *Taxi Driver*, como uma parte característica da mente do protagonista: “o bem e o mal não são senão dois aspectos de uma mesma realidade” (GIRARD, 1998, p. 148). Esses duplos aparecem também como uma característica fundamental dos elementos principais da teoria de Girard: desejo mimético positivo e desejo mimético negativo, violência impura e violência purificadora, sagrado maléfico e sagrado benéfico; e como característica essencial da construção de *Taxi Driver*, especialmente do personagem Travis: realidade e sonho, o arcaico e o moderno, o humano e o herói, o bem e o mal intrínsecos ao protagonista. Assim, observou-se uma ambiguidade e complexidade presente em cada conceito da teoria e presente na organização narrativa e audiovisual do filme. A nosso ver, o filme concede, a esses conceitos, um grau ainda mais elevado de ambiguidade, e apresenta a mídia como um elemento significativo no mecanismo do bode expiatório moderno.

O caráter interdisciplinar de nossa pesquisa em cinema, especificamente sobre a violência sagrada no filme *Taxi Driver*, nos ajudou na compreensão de como questões religiosas, psicológicas e antropológicas são tratadas por meio do cinema, no nosso caso, por meio da obra de Martin Scorsese e Paul Schrader. *Taxi Driver* nos apresenta um personagem complexo e ambíguo, bem próximos de nossa realidade, que partilha de muitos dos sentimentos e preconceitos de nossa condição humana e exterioriza a dificuldade humana de encontrar uma autossatisfação e de ser autossuficiente. O filme nos mostra que os limites entre a sanidade e a insanidade, entre o humano e o sobre-humano, entre o real e o imaginário,

entre o arcaico e o moderno, entre a violência e a não-violência, entre a violência impura e a violência purificadora, são todos limites psicológicos e sociológicos muito frágeis que podem se perder facilmente. A dimensão religiosa e sagrada do filme não está no domínio do sobrenatural ou do divino, mas sim nos fenômenos simbólicos produzidos pelo ser humano e pelo seu desejo transfigurador da realidade, e por isso a violência, enquanto desejo maior do personagem, se torna sagrada.

Embora as mudanças no foco do nosso objeto teórico, no decorrer da pesquisa, tenha nos tomado e encurtado o tempo da pesquisa, por outro lado, essa mudança nos direcionou para uma temática que não se esgota nesta dissertação e cria em nós a curiosidade de descobrir mais detalhadamente as manifestações da violência sagrada no cinema, e especialmente as convergências e divergências entre a teoria de Girard e o cinema de Scorsese. Uma das ideias que não conseguimos aprofundar foi sobre os comportamentos e restrições ritualísticos de Travis nos procedimentos de sua violência. Outras questões futuras também podem ser pontuadas. Como a coerência interna do conjunto da obra de Scorsese nos ajudaria a entender a violência sagrada em *Taxi Driver*, e como este também lança sementes para compreendermos a violência em outros filmes do diretor? A partir de uma perspectiva da teoria dos cineastas, como Scorsese teoriza sobre a relação entre a violência e a religião em suas obras? Como a violência sagrada, em *Taxi Driver*, poderia ser compreendida a partir de uma análise no nível da recepção fílmica? A violência sagrada estaria presente em que outros filmes de Scorsese, ou de Paul Schrader? O conceito de crise sacrificial explicaria a violência em *Os Infiltrados* (2006), de Scorsese? A violência mimética aparece como fundadora da sociedade em *Gangues de Nova York* (2002), de Scorsese? O espetáculo da violência nos meios de comunicação de massa teria uma função semelhante ao espetáculo violento do sacrifício?

O processo de realização desta pesquisa foi perpassado por um duplo momento antagônico de trabalho solitário e de trabalho conjunto. Assim como no personagem Travis, na pesquisa parece que a solidão nos seguia o tempo todo, mas, ao mesmo tempo, ela aparece como um trabalho conjunto, desde a graduação quando a temática iniciou, passando pelas disciplinas e orientações no mestrado, pelas pessoas que nos ajudam indiretamente no nosso cotidiano, até chegar às considerações das bancas de qualificação e defesa da dissertação. Assim como o sagrado violento de Travis que acaba sempre por retornar, este trabalho sobre a relação da violência e o sagrado em *Taxi Driver* não tem fim e prediz outros retornos através de outros olhares. Agora nesse momento que se segue de amadurecimento de novos horizontes, desejo seguir os procedimentos de Travis Bickle:

“Agora eu tenho que ficar em forma. Ficar muito tempo sentado acabou com meu corpo. Eu abusei dele por muito tempo. De agora em diante eu vou fazer 50 flexões toda manhã. 50 suspensões. Chega de tomar pílulas e comer porcarias. Essas coisas destroem o meu corpo. Agora vai ser organização total. Todos os músculos sarados... Eu venho amadurecendo essa ideia há muito tempo” (*Taxi Driver*, 1976).

REFERÊNCIAS

- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2009.
- BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BÍBLIA SAGRADA. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006.
- BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood**: Easy Riders, Raging Bulls. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2013.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Editora Globo, 2003.
- GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- _____. **A voz desconhecida do real**: uma teoria dos mitos arcaicos e modernos. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.
- _____. **Mentira romântica e verdade romanesca**. São Paulo: É Realizações, 2009.
- _____. **A conversão da arte**. São Paulo: É Realizações, 2011.
- HERNÁNDEZ, Ignacio Sánchez. **El Cine**: Lo santo y lo violento. De la historia a la hermenéutica. 2017. Tesis (Doctorado em Comunicación Audiovisual y Publicidad I) – Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2017.
- JESUS, Romério Novais de. **Poética do anjo vingador**: uma análise da construção do personagem Travis no filme Taxi Driver. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade do Estado da Bahia, Conceição do Coité, 2017.
- _____; PINTO, D. W. Herói paranoico: uma análise psicológica do personagem Travis no filme Taxi Driver. *In*: ENCONTRO DE PESQUISADORES INICIANTE DAS HUMANIDADES, 7., 2018, São Cristóvão. **Anais eletrônicos** [...]. São Cristóvão: UFS, 2018, p. 83-92. Disponível em: <https://ri.ufs.br/handle/riufs/9804>. Acesso em: 15 de dezembro de 2018.
- _____; NOGUEIRA, Adriana Dantas. As marcas do passado e do progresso: o uso da arquitetura no cinema. *In*: SILVA, Renato Izidoro da; NOGUEIRA, Adriana Dantas; FRANÇA, Lilian Cristina Monteiro (org.). **Cinema e Interdisciplinaridade**: Convergências, gêneros e discursos. 1ed. Aracaju: Editora Criação, 2019, v. 3, p. 135-153.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2009.

KIRWAN, Michael. **Teoria mimética**: conceitos fundamentais. São Paulo: É Realizações, 2015.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivros, 2005.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

MINAYO, Maria Cecília S; SANCHES, Odécio. Quantitativo-qualitativo: oposição ou complementaridade?. **Caderno Saúde Pública**, Rio de Janeiro, 9 (3), jul./set. 1993, p. 239-262.

MINAYO, M. C. S. *et al.* **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 2001.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: É Realizações, 2014.

MYERS, Cari. Scapegoats and redemption on Shutter Island. **Journal of Religion & Film**, Omaha, vol. 16, iss. 1, article 2, apr. 2012. Disponível em: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol16/iss1/2>. Acesso em: 10 de março de 2018.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema I**: laboratório de guionismo. Covilhã: Livros LabCom, 2010.

_____. **Manuais de cinema V**: histórias do cinema. Covilhã: Livros LabCom, 2014.

PIEPER, Federico. **Religião e Cinema**. São Paulo: Fonte Editorial, 2015.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. *In*: CANDIDO, Antonio (org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 09-50.

SCHICKEL, Richard. **Conversas com Scorsese**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SHUTTER Island. Direção: Martin Scorsese. Produção: Martin Scorsese; Bradley J. Fischer; Mike Medavoy e Arnold W. Messer. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2010. 1 DVD (148 min), widescreen, color.

SILVA, T. G.. **Dirigido por Martin Scorsese**: um estudo comparativo de Taxi Driver, Os Infiltrados e seus contextos de produção. 2015. Dissertação (Mestrado em História Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

STACUL, Juan Filipe. **Masculinidades em crise**: escrita, violência e (des)subjetivação em Feliz Ano Novo (1975) e Taxi Driver (1976). 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

TAXI Driver. Direção: Martin Scorsese. Produção: Julia Phillips e Michael Phillips. Nova York: Columbia Pictures, 1976. 1 DVD (114 min), widescreen, color.

TIRARD, Laurent. **Grandes diretores de cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

VADICO, Luiz. **Cinema e Religião**: perguntas e respostas. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estruturas míticas para escritores. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.